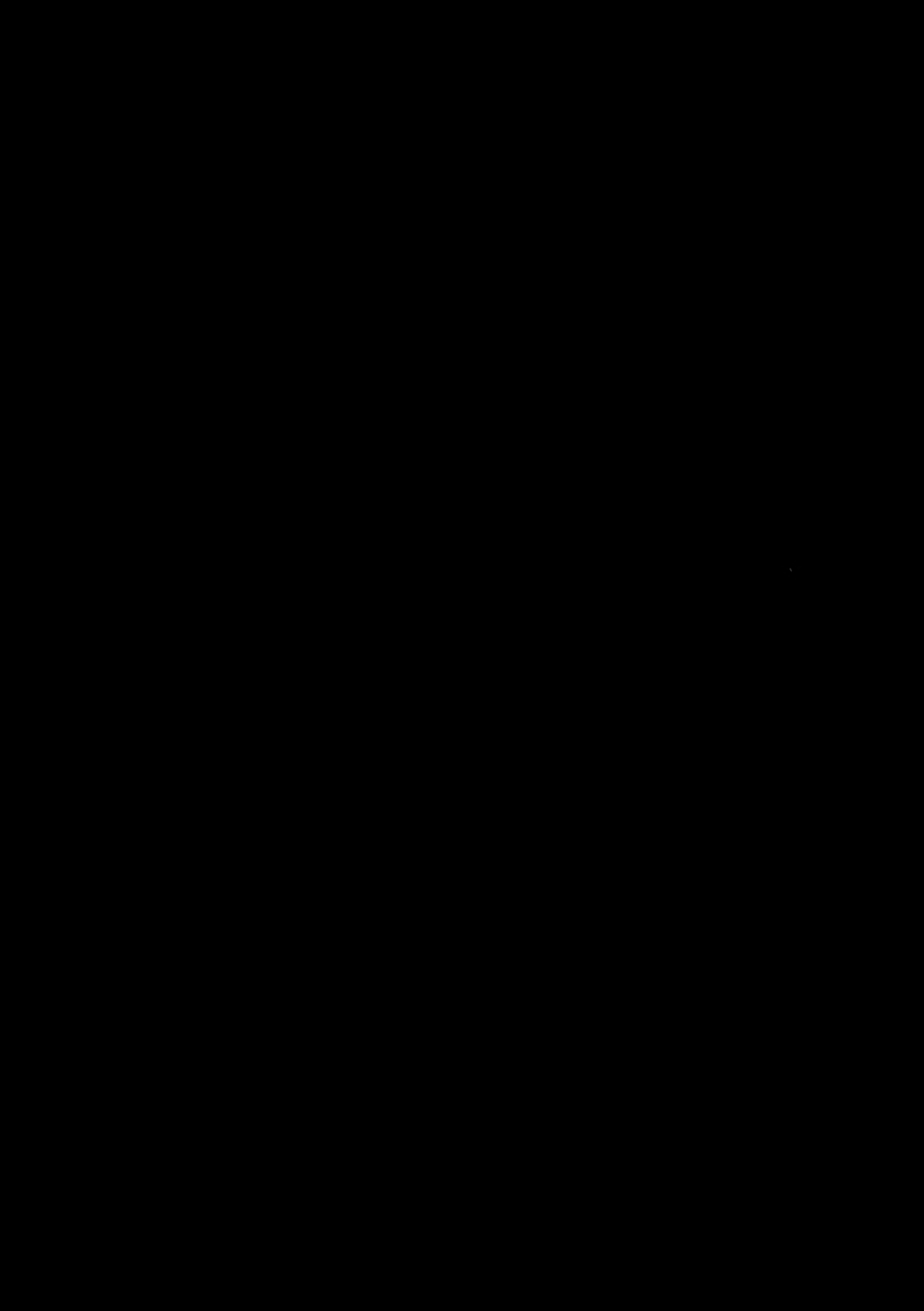


Ueber die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen.

Von
Friedrich Thiersch.

Dritte Abhandlung,
die Epoche des vollendeten Kunststyles enthaltend.

Vorgelesen
in einer öffentlichen Sitzung der k. Akademie der Wissenschaften zu München
am
28. März 1825,
zur Feyer des 66sten Stiftungstages derselben.

München,
in Commission bey Joseph Lindauer.

Die zwey Abhandlungen über die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen, welche der hier folgenden vorangingen, haben jene Kunst in ihrer ältesten Form und in ihrer Entwicklung dargestellt. Wir sahen sie in der ersten sowohl aus einheimischen Anfängen als auch durch fremden Einfluß sich gestalten, und bereits vor der homerischen Zeit durch die ältesten Dädaliden zu einer festen durch Gebrauch und Cultus geheiligten Form gelangen, welche bis in die ersten Zeiten der Perserkriege sich ohne bedeutende Veränderung des Wesentlichen als ein symbolisch heiliger Typus überlieferter und meist religiöser Gestalten fortgepflanzt und über fünfhundert Jahre erhalten hat. Wir folgten hierauf in der zweyten Abhandlung der bildenden Kunst auf dem Anfangs langsamen, dann raschen Gange der Entwicklung, auf welchem sie aus der abgeschlossenen Alterthümlichkeit der überlieferten Form hervortrat, und, die Nachbildung überlieferter Gestalten mit der Nachahmung der Natur vermählend, durch beyde bis zur Darstellung des Ideals, der göttlichen Natur in menschlicher Gestalt, gelangte. Die Zeit von den letzten Dädaliden bis zu den ersten öffentlichen Arbeiten des Phidias, ein Jahrhundert, war hinreichend, die Kunst zur Erkenntniß und Offenbarung ihrer höhern Natur zu erheben, und ihrem Alterthum, dem beschränkten Kreise symbolischer Formen, ein heiteres Reich der Schönheit göttlicher und menschlicher Bildungen entgegen zu stellen. Als die geheime Triebkraft dieser großen und überraschenden Erscheinung wurde hinter dem, was die Eigenthümlichkeit der griechischen Staaten und Einrichtungen und die Gunst der Zeiten der Kunst Förderliches darbot, die damals zuerst unter dem menschlichen Geschlecht erschienene Macht freyer Forschung nachgewiesen, das, uralter Fesseln entledigte, selbstständige Denken, welches in demselben Zeitalter das öffentliche Leben mit weisen Einrichtungen und Gesetzen geschmückt, die Poesie mit neuen Gattungen bereichert, die Tonkunst geschaffen, den Grund der mathematischen Wissenschaften, der Astronomie, der Heilkunde gelegt, und als die allgemeine Form und Trägerinn geistiger Selbstständigkeit und Würde die Philosophie erzeugt und gestaltet hat. Doch wurde nicht übersehen, daß dem Triebe, das Alte neu und besser zu bilden, die Entschlossenheit zu bewahren zur Seite ging, daß die Einsicht in

das Bessere von der Ehrfurcht vor dem Ueberlieferten in den Schranken einer besonnenen, aber deßhalb um so bestimmter zum Ziele führenden Bewegung gehalten wurde, und ohne gewaltsamen Umsturz die neue vollendete Kunst aus der alten allmählig als eine Verjüngung derselben hervorbildete.

An diese Epoche der Kunstentwicklung schließt sich eine dritte, des unveränderten Bestandes der vollendeten Kunstformen an, welche den Gegenstand des Vortrages bilden wird, für den ich Ihre Aufmerksamkeit und Nachsicht jetzt in Anspruch nehme. Wir werden zuerst zeigen, daß diese Epoche der vollendeten Kunst nicht schnell vergänglich und dem Wechsel der Zeiten unterworfen war, sondern von Phidias und der marathonischen Schlacht bis auf Hadrian und M. Aurelius, gleich der ältesten, über fünfhundert Jahre bestand, hiernächst aber die äußern und innern Ursachen dieser langen Dauer, und zuletzt die Veränderungen nachweisen, welche sie, ohne zu entarten oder zu sinken, in ihrem Typus während ihres langen Flors erfahren hat.

Durch Phidias und die ihm gleichzeitigen Genossen seines Ruhmes war die Kunst zu ihrer größten Höhe gelangt, und durch ihre Zöglinge auf derselben befestiget worden [1]). Daß hierauf trotz der politischen Stürme, welche der fast dreyßigjährige Kampf zwischen Sparta und Athen, dann der Untergang der spartanischen Größe durch die zwey Helden von Theben, zuletzt die fruchtlosen Anstrengungen der griechischen Selbstständigkeit gegen die Könige von Macedonien erregten, die bildende Kunst nicht nur unerschütterlich bestand, sondern auch neue Formen gewann und den Kreis ihrer Darstellungen erweiterte, ist sicher und allgemein anerkannt. Die großen Namen des Praxiteles und Euphranor, des Scopas und Bryaxis, zuletzt des Lysippus und so vieler ausgezeichneter Meister in Marmor, Erz, Gold und Elfenbein, die theils neben ihnen sich um die Palme des Ruhmes bemühten, theils aus ihren Schulen hervorgingen [2]), verbreiten ihren Glanz und ihre Wirksamkeit über alle Katastrophen des öffentlichen Lebens bis in die Zeiten herab, wo die Kraft der griechischen Freyheit durch Philippus, Alexander und seine Nachfolger in blutigem, zerstörendem Kampfe gebrochen ward. Aber wie unter den innern Kämpfen, so stehet sie unter den Trümmern ihrer alten Heimath aufrecht und blühet, als wäre sie der Pflege nicht mehr bedürftig, unter welcher sie gediehen war. Dieser Ansicht scheint jedoch Plinius zu widersprechen, wenn er nach Aufzählung der Künstler aus der hundert und zwanzigsten Olympiade fortfährt: „Sodann hörte die Kunst auf und kam wieder in der einhundert fünf und fünfzigsten Olympiade zu neuem Leben" [3]). Indeß ist, abgesehen von der innern Unmöglichkeit der Sache, unbegreifbar, wie es geschehen

sey,

daß die Kunst in dem Zeitalter des Ptolemäus Lagi, des Pyrrhus, des Agathokles aufgehört und während der Macht des ätolischen und achäischen Bundes in der Lethargie beharrt habe, um unter den Kämpfen der Römer mit den Macedoniern und Aetoliern zu neuem Leben zu erwachen. Auch ist der Widerspruch des Plinius mehr scheinbar als wirklich. Das ganze vier und dreißigste Buch seines Werkes, in welchem jene Meldung steht, handelt nicht von der Kunst im Allgemeinen, sondern von den Metallen und dem Erzguß, und die Stelle kann in diesem Zusammenhange nichts anders aussagen, als daß in jenem Zeitraume von fünf und dreyßig Olympiaden sich kein Meister im Erzguß mit besonderm Ruhme hervorgethan habe. Daß aber die bildende Kunst im Ganzen dem Geiste des großen Zeitalters und seines Styles auch während jener Epoche treu blieb, zeiget eine Reihe der uns übrig gebliebenen Werke, zuerst unter den ihrem Umfange nach zwar kleinen, aber durch Feinheit und hohen idealen Styl ausgezeichneten geschnittenen Steinen die großen Cameen mit den Bildnissen des zweyten Ptolemäus und seiner Gemahlinnen [4]) von einer idealen Schönheit und bewunderungswürdiger Vollendung, nicht weniger die in ähnlicher Vortrefflichkeit ausgeführten Gepräge auf Münzen der Ptolemäer, des Agathokles, des Pyrrhus, der syrischen und macedonischen Könige, und von größern Werken die unter dem Namen der mediceischen Venus als eines der Wunder der griechischen Sculptur berühmte Bildsäule, welche den Kleomenes, des Apollodorus Sohn von Athen zum Urheber hat, und nach fast sichern Berechnungen diesem Zeitalter angehört. Zu den gefeyerten Bildsäulen des Alterthums wurden desselben Meisters Thespiaden gerechnet, welche schon Mummius aus Thespiä entführt, Pasiteles bewundert und Asinius Pollio unter den Zierden der bildenden Kunst in seinen Baudenkmalen aufgestellt hatte [5]). Demselben Zeitalter gehöret die unter dem falschen Namen des Germanicus als eines der vorzüglichsten Werke dieser Gattung geachtete Porträtstatue eines Römers an, welche nach der Inschrift von Kleomenes, des Kleomenes Sohne, einem Athenäer verfertiget ist, unstreitig dem Sohne jenes ersten Meisters, da hier nicht nur der Name seines Vaters, sondern auch seine Vaterstadt mit dem Urheber der mediceischen Venus und seiner Heimath zusammentrifft [6]).

Wie aber den Zerrüttungen der macedonischen Zeit, so widerstand die bildende Kunst selbst den harten Schlägen der römischen Gewalt und blühete fort, nachdem die macedonische Macht in allen Reichen gebrochen, und das schwere Joch römischer Herrschaft allen Völkern griechischen Stammes aufgelegt war. Nach der Eroberung von Syrakus im zweyten punischen Kriege kamen zuerst wie griechische Bildsäulen so auch griechische Künstler nach Rom. Bereits der junge Sohn des unglückli-

chen

chen Königs Perseus von Macedonien, Alexander, von den herzlosen Ueberwindern seines Vaters der Dürftigkeit Preis gegeben, fand in Rom selbst Gelegenheit, seine guten Anlagen für Toreutik und Erzarbeiten auszubilden [7]).

Der älteste griechische Meister unter den Römern, dessen Werke bey ihnen neben den besten der frühern Zeit bewundert wurden, ist unstreitig Pasiteles, zugleich ein großer Künstler und ein berühmter Schriftsteller über die bildende Kunst. Plinius nennt ihn einen Mann von höchster Auszeichnung in der Kunst zu formen, zu gießen, in Silber und in Elfenbein zu arbeiten. Von seinen Werken führt er einen Jupiter aus Elfenbein im Hause des Metellus an, und berichtet, daß er aus Großgriechenland gebürtig und mit den Städten desselben zum römischen Bürgerrecht gelangt war. Er hat demnach am Schlusse des italischen Krieges der Bundesgenossen gelebt, wo jenen Städten römisches Bürgerrecht zu Theil wurde, zu den Zeiten des Marius und Sylla [8]).

In den unmittelbar darauf folgenden Zeiten des L. Lucullus, Pompejus und Varro, den letzten des römischen Freystaates, blühte Arkesilaus, der Freund des L. Lucullus. Varro, der ihn bewunderte, besaß von ihm aus Marmor die Gruppe einer Löwinn und beflügelter Liebesgötter, die mit ihr spielten. Einige hielten sie gebunden, andere nöthigten sie aus einem Horn zu trinken, und andere saßen auf ihr und trieben sie mit den Füßen. Seine Modelle, bemerkt Plinius, wurden, und zwar von den Künstlern selbst, theurer bezahlt als Andrer Werke [9]). Demselben Zeitalter gehören zwey Künstler römischen Nahmens, Coponius, von dem vierzehn Bildsäulen, darstellend so viele Nationen, vor dem Theater des Pompejus standen [10]), und Decius, von welchem, nach Plinius, auf dem Capitolium ein Kopf neben einem andern von Chares, dem Schüler des Lysippus, bewundert wurde [11]). Beyde waren von P. Lentulus als Consul geweiht worden, demselben, welcher die Rückkehr des Cicero aus der Verbannung durchsetzte. Dazu nehme man, daß Plinius aus dem Zeitalter des Pompejus eine ganze Reihe berühmter Toreuten aufführt, Praxiteles, Posidonius aus Ephesus, Lysistratides, der Schlachten und Bewaffnete bildete, Zopyrus, der auf zwey Bechern die Areopagiten und das Gericht des Orestes darstellte, nach ihnen den Pytheas, von dem Ulysses und Diomedes, welche das Palladium rauben, berühmt waren [12]). Noch zu den Zeiten des Plinius bestand das Ansehn ihrer Werke, obwohl die Gestalten durch den häufigen Gebrauch der Geräthe so abgerieben waren, daß man ihren Kunstwerth kaum noch unterscheiden konnte. Vielleicht besitzen wir von den beyden Werken des Zopyrus noch das eine in dem vortrefflichen silbernen Becher der Bibliothek Corsini in Rom, welcher zu den Geräthen gehört, die in dem Hafen von Antium aus dem

Mee-

Meeresgrunde sind gezogen worden. Er stellt das Urtheil des Orestes in einer Reihe von Gestalten vor, welche sich um die äußere Rundung ziehen, und ist von einer ausnehmenden Feinheit der Arbeit im höchsten Style der Kunst [13]). Das Werk des Pytheas aber ist uns, was Erfindung und Anordnnng anbelangt, durch mehrere geschnittene Steine bekannt, indem die größten Meister dieses Faches nicht verschmähten, in ihren Werken, dasselbe nachzuahmen und zu wiederholen [14]). Unter den Bildsäulen, welche dieser Zeit angehören, muß hier vor allen die colossale des Pompejus im Palast Spada zu Rom genannt werden, welche für sich allein durch Großheit des Styles und die Vollendung der Arbeit einen vollen Beweis von dem damals unerschütterten Bestand der bildenden Kunst liefern würde [15]). Wie aber die Zeiten des römischen Freystaates, so verherrlichten die Regierung der ersten Kaiser bildende Künstler der Griechen durch den Ruhm ihres Namens und ihrer Werke, und damit man nicht glaube, daß sie nur einzeln und zerstreut geblüht, so führt Plinius eine ganze Reihe derselben auf, welche allein die Paläste der Kaiser auf dem Palatium „mit Bildsäulen der ausgesuchtesten Kunst angefüllt haben", Kraterus mit Pythodorus, Polydectes mit Hermolaus, ein anderer Pythodorus mit Artemon, dann Aphrodisius aus Tralles allein. Es ist offenbar, daß die drey Paare, dann der einzelne, einander gefolgt sind, und wir also die Namen der vorzüglichsten Künstler haben, welche würdig befunden wurden, für den unmittelbaren Bedarf des kaiserlichen Hauses auf dem Palatium von Augustus bis auf Vespasian zu arbeiten. Plinius gedenket ihrer mit der allgemeinen Bemerkung, daß dem Ruhme Mancher bey vorzüglichen Werken die Anzahl Künstler im Wege stehe, und bringt sie mit den drey Urhebern der Gruppe des Laocoon in Vergleichung, wodurch nicht weniger als durch das ausgezeichnete Lob, welches er ihren Werken ertheilt, angedeutet wird, daß er ihnen einen hohen Rang in ihrer Kunst neben den vorzüglichsten und besten anweiset [16]).

Außer ihnen aber werden unter den verschiedenen Kaisern noch einzelne berühmte Künstler angeführt, unter Augustus Sauras und Batrachos, zugleich Architecten, welche die zwey Tempel in den Denkmalen der Octavia gebaut haben [17]), und Diogenes von Athen, welcher das Pantheon des Agrippa mit Bildsäulen schmückte. „Seine Karyatiden" unter den Säulen des Tempels, sagt Plinius, werden wie wenig andere Werke gelobt, „ebenso die in dem Giebel aufgestellten Bildsäulen; doch sind sie wegen der Höhe des Ortes weniger gefeyert" [18]). Aus derselben Stadt war Evander, den M. Antonius mit sich nach Alexandria geführt hatte, von wo er unter den Gefan-

genen nach Rom kam, berühmt als Bildner und Toreut. Horatius gedenkt eines Bechers von ihm, um etwas durch seine Arbeit Schätzbares zu bezeichnen [19].

Wie diese Meister in Erz, Silber und Marmor, so war Dioscorides zu derselben Zeit als Steinschneider berühmt. Plinius nennt ihn unter den größten Meistern dieses Faches und nach ihm und Suetonius schnitt er den Kopf des Augustus, mit welchem die folgenden Kaiser zu siegeln pflegten [20]. Noch jetzo können wir die Vortrefflichkeit seiner Kunst ermessen, aus einer beträchtlichen Anzahl geschnittener Steine, welche sich mit seinem Namen erhalten haben, und von denen mehrere das Aeußerste der Vollendung berühren [21]. Ihnen nah und gleich stehen aus demselben Zeitalter Aulus, Solon, Teukros [22], und wären auch die Werke dieser großen Künstler mit ihrem Namen verschollen, so würden andere geschnittene Steine, die ohne Namen der Künstler aus jener Zeit auf uns gekommen sind, besonders die sogenannte Apotheose des Augustus, dann Augustus und Roma als zusammenthronende Gottheiten im Kabinet zu Wien ein vollgültiges Zeugniß ablegen, daß es auch unter Augustus der bildenden Kunst gegeben war, in den Werken großer Meister das Wahre mit idealer Schönheit zu umgeben und der Darstellung des Erhabenen den Stempel der Vollendung aufzudrücken [23]. Unter den Bildsäulen, welche nach wahrscheinlicher Berechnung dieser Zeit angehören, steht auf gleicher Höhe mit jenen Werken besonders die colossale Gruppe des Nil, welche den Gott des Stromes liegend und von Kindern umgeben darstellt [24]. Dieses große Werk, berechnet das Geheimnißvolle des Stromes und zugleich ihn als den Urheber der Fruchtbarkeit, der Bevölkerung, des Wohlstandes, der Glückseligkeit von Aegypten, als den Segen und Schirm des wundervollen Landes darzustellen, zeigt in der Anlage einen Reichthum und eine schöpferische Fülle der Erfindung, zugleich eine Sicherheit symbolischer Bezeichnung des Inhaltes, wie kein anderes uns gebliebenes Werk der alten Kunst, und, ist es erlaubt, mit dem auch in dieser Hinsicht unerreichten olympischen Jupiter des Phidias ein anderes Denkmal in Vergleichung zu bringen, so ist die Gruppe des Nil hierzu geeignet. Dabey ist die Ausführung des Ganzen, die Großheit und Reinheit aller Formen der mächtigen Gestalt und jene Leben athmende Wahrheit, durch welche das Ideale wieder zur Natur wird, in ihr so ausnehmend ausgeprägt, wie an den edeln Gestalten aus dem Giebelfelde der Parthenon, und die Gruppe würdig, diesen Werken der Schule des Phidias an die Seite gestellt zu werden.

Wie Diogenes unter Augustus, so wird Zenodorus unter Nero den größten Meistern der bildenden Kunst gleichgeachtet. Vielleicht stammte er aus Massilia, denn in Gallien hat er sich zuerst als ausgezeichneten Meister geltend

ge-

gemacht. Hier arbeitete er nach zwey Bechern des Kalamis, des größten Toreuten der alten Zeit zwey neue mit solcher Geschicklichkeit, daß kaum irgend ein Unterschied der Kunst zu bemerken war [25]. Wie aber durch Feinheit, so war er durch Kühnheit seiner Arbeit hervorragend. Denn für die Stadt der Averni in Gallien bildete und goß er um den bedungenen Preis von vierzig Millionen Sesterzen, etwa vier Millionen unsers Geldes, in einem Zeitraum von zehn Jahren die Bildsäule des Mercurius von solcher Größe, daß sie den Umfang aller frühern Colosse besiegte. Und doch hatte das Alterthum den Sonnencoloß des Chares auf Rhodus gesehen, dessen Höhe nach der niedrigsten Meldung einhundert fünf Fuß betrug, dessen Finger, wie Plinius sagt, größer waren als die meisten Bildsäulen [26]. Nachdem Zenodorus in Gallien seinen Ruhm gegründet hatte, ward er nach Rom berufen und empfing den Auftrag, den Coloß des Nero einhundert zehn Fuß hoch zu gießen. Wir bewunderten, sagt Plinius, in seiner Werkstatt die ausgezeichnete Aehnlichkeit nicht nur im Thon, sondern auch in den sehr kleinen Stäbchen, welche (um das hölzerne Sparrwerk und Geripp) die Grundlage des Modelles bildeten. Zwar zeigte die Bildsäule, daß die Kunde, das Erz zu mischen, verloren gegangen, daß man nämlich nicht mehr die Feinheit der Mischung kannte, welche das ältere Erz von Delos, Aegina, Korinth zeigte; der Meister selbst aber wurde, wie Plinius beyfügt, in der Kunde zu bilden und in Erz zu arbeiten keinem der Alten nachgesetzt [27].

Wenn nun nach dem Urtheil des Alterthums selbst die besten Werke griechischer Künstler in dieser römischen Zeit, wie die Bildsäulen des Diogenes, den erlesensten des frühern Alterthums gleichgeachtet, und die vorzüglichsten der spätern Künstler, wie Zenodorus, keinem der Alten nachgesetzt wurde, so darf es nicht Wunder nehmen, daß manche der übriggebliebenen Bildsäulen wegen ihrer Vortrefflichkeit von bewährten Kennern in das Zeitalter des Phidias und Praxiteles hinaufgerückt, von andern aber, ungeachtet dieser Vortrefflichkeit, in die spätere römische Zeit, von der wir sprachen, herabgesetzt werden. Ein merkwürdiges, der Betrachtung werthes Beyspiel dieser Art liefern die beyden colossalen Gruppen des Kastor und Pollux auf dem Quirinal zu Rom, die nach alten lateinischen, schon auf ihrem ursprünglichen Gestell eingegrabenen Inschriften, als Werke des Phidias und Praxiteles angegeben werden. Das Ansehen dieser Inschriften ist besonders bey dem für ein Werk des Phidias erklärten Coloß wegen der großen Vortrefflichkeit und Reinheit des Styles in unsern Tagen von Vielen anerkannt worden, von den ersten Bildhauern des Zeitalters Canova und Thorwaldsen, wie von dem Herausgeber Winkelmann's und Verfasser einer eigenen Kunstgeschichte,

Heinrich Meyer. Dagegen trug Visconti, der erste Mann in der Kunde des bildenden Alterthums, kein Bedenken, jenen Coloß für ein Werk der neronischen Zeit zu erklären, und seiner Meinung ist im vergangenen Jahre Martin Wagner, ein vorzüglicher Richter in solchen Dingen mit bedeutenden Gründen, auch äußern, hergenommen vom römischen und bestimmt alten Harnisch neben der Statue, und von der Behandlung der Augen beygetreten [28]). Auch die Art des Ausdruckes im Gesicht, und die der frühern Zeit ungebräuchliche Energie desselben spricht für ihren spätern Ursprung.

Findet aber das Urtheil der Alten über die Gleichmäßigkeit des Ranges ihrer frühern und spätern Kunst durch diese bewundernswürdige Bildsäule volle Bestätigung, so wird die Behauptung nicht gleich von vorn herein als thöricht abzuweisen seyn, daß ein anderes Werk, welches als die Krone der griechischen Plastik noch jetzo von vielen betrachtet wird, und wenigstens dem Besten ebenbürtig ist, daß der Apollo von Belvedere selbst, den andere mit Scopas und Praxiteles Werken in Verbindung bringen, dem Zeitalter des Nero angehöre [29]). Schon französische Gelehrte haben das höhere Alterthum des Werkes durch die Wahrnehmung erschüttert, daß er aus Marmor von Luna, jetzo Carrara verfertigt sey, welcher erst kurz vor des Plinius Zeiten von solcher Feinheit ist gefunden worden [30]). Dazu füge man, daß die Bildsäule durch Erfindung, Behandlung und durch das Ideal des Gottes, welches in ihr ausgedrückt ist, keiner einzigen der zahlreichen Apollostatuen zum Grunde liegt, obwohl er mehrere von ihnen voraussetzt, und demnach als der jüngste und letzte Aufschwung, den die Kunst zur Darstellung des Apollo genommen hat, zu betrachten kommt. Endlich zeigt auch hier das Antlitz eine Belebtheit und eine Stärke des Ausdrucks innerer Stimmung, welche, wie wir nachweisen werden, den großen Werken höhern Alterthums fremd und den spätern eigen ist. Da nun die Bildsäule in Antium gefunden wurde, woselbst Nero als im Orte seiner Geburt und seines liebsten Aufenthaltes Pracht und Schönheit jeder Art aufgehäuft hatte, so steht der Annahme nichts entgegen, daß unter ihm auch dieses erhabene Werk zum Schmuck seiner Heimath sey ausgeführt worden.

Liefern aber für die Regierung des Nero die angeführten Nachrichten und Werke den vollen Beweis von dem damals unerschütterten Bestand der bildenden Kunst, so geschieht dieses in gleicher Weise für die Regierung des Titus durch die Gruppe des Laocoon, die man rückwärts von seinen Bädern gefunden hat [31]). Es unterliegt keinem Zweifel, daß es dieselbe sey, welche Plinius beschreibt und allen Werken der Malerey und Bildnerey vorzieht, eben so wenig, daß sie zur Zeit des Titus und zum Schmuck seines Palastes auf dem Esquilin sey gemacht worden.

Die ganze sie betreffende Stelle des Plinius, von welcher schon einige Mal die Rede war, lautet wie folgt:

„Nicht auf viel Mehrere erstreckt sich der Ruhm, indem der Berühmtheit Einiger bey ausnehmenden Werken die Ueberzahl der Künstler entgegensteht, und nicht mehrere in gleicher Weise können genannt werden, wie bey dem Laocoon, welcher im Hause des Imperator Titus ist, ein Werk, allen der Malerey und Bildnerey vorzuziehen. Aus Einem Steine bildeten ihn und die Kinder und die wunderbaren Verschlingungen der Drachen nach gemeinsamem Plane die größten Künstler Agesander und Polydorus und Athenodorus, aus Rhodus. In ähnlicher Weise füllten die palatinischen Häuser der Cäsarn mit den erprobtesten Bildsäulen Kraterus mit Pythodorus, Polydectes mit Hermolaus, ein andrer Pythodorus mit Artemon, und dann einzeln Aphrodisius aus Tralles an" [32]).

Der Palatin war von den Palästen des Augustus, des Tiberius besetzt. Später kamen die der Caligula und Nero hinzu, dessen Haus sich in den zu ihm gehörigen Anlagen von dort über die benachbarten Hügel ausbreitete. Deßhalb wählte Titus dem Palatin gegenüber den Esquilin zum Aufbau seines Palastes und der mit ihm verbundenen Thermen [33]). Wenn nun Plinius zuerst meldet, daß der Laocoon im Hause des Imperator Titus gestanden, daß ihn die drey großen Künstler aus Rhodus gemacht, und daß in ähnlicher Weise Kraterus und die andern die palatinisen Häuser der Cäsarn mit Bildsäulen angefüllt, so setzt jenes in ähnlicher Weise nothwendig eine Beziehung auf das Vorhergehende, die Art der Arbeit, den Laokoon, und dessen Bestimmung voraus, und der Zusammenhang ist offenbar: Wie Agesander und seine Genossen den esquilinischen Palast des Titus durch ein gemeinsames Werk, so schmückten in ähnlicher Weise die palatinischen Paläste der Cäsarn Kraterus und die andern durch ihre Werke. Die Urheber jener Gruppe sind also Zeitgenossen des Titus und haben die Reihe jener großen für die kaiserlichen Paläste beschäftigten Künstler fortgesetzt.

Mit dem Laocoon aber hängt ein anderes vortreffliches Werk zusammen, der Borghesische Centaur [34]), den Amor bezwungen hat und reitet. Der Styl und die Behandlung der Bildsäule, des zurückgebogenen und gedehnten Oberleibes ist ganz derselbe und bis auf den Ausdruck im Gesichte des vom Zwange der Fessel und der Peitsche geplagten Gefangenen ist die rhodische Schule, welche den Laocoon erschuf, offenbar. Aber noch mehr tritt die Größe der Kunstübung jener Zeit durch den Zusammenhang hervor, in welche das bewundernswürdigste Werk der griechischen Sculptur jener Torso des Herkules von Belvedere mit ihr und dem Laocoon kann gebracht werden, als dessen Meister sich Apollonius, des Nestor Sohn aus

Athen an dem Felsen, auf dem Herkules sitzt, eingehauen hat [35]). Das seit Michel-Angelo hochgefeyerte Werk, das Muster und vieljährige Studium dieses größten Meisters der neuen Sculptur, der Gegenstand begeisterter Bewunderung von Winkelmann und so vielen andern hochbegabten Männern wird wie die Colosse der Dioskuren von Mehrern noch jetzo bis in die Zeit des Phidias hinaufgerückt. Heinr. Meyer findet zwischen ihm und dem Ilissus aus dem Giebelfelde des Parthenon, besonders in Behandlung des Rückens die Aehnlichkeit entscheidend [36]). Dagegen bezeichnet Thorwaldsen, obwohl seine Bewunderung dieses Meisterwerkes dadurch nicht geschwächt wird, den Styl als einen solchen, welcher durch das ganze System der Musculatur und ihrer Behandlung, durch eine Art von Raffinirung der feinsten und geläutertsten Kunst sich als den jungen und spätern der Plastik darstelle [37]). Schon andere hatten aus der Form der Schriftzeichen in der Inschrift, besonders des ω auf spätern Ursprung gerathen [38]). Dieser Buchstab nämlich ist, wie man jetzo weiß, in der Form auf dem Torso das Omega der griechischen Cursivschrift, und kommt mit andern Cursivzügen in den Steinschriften nicht eher vor als in den Zeiten der Römer, wo die Mischung der Lapidar- und Cursiv-Form der Buchstaben begann [39]). Wenn nun durch diesen paläographischen Grund, wie durch seinen Styl der Torso als ein Werk der jüngern Kunst erscheint, so tritt er schon dadurch in Gemeinschaft mit dem Laocoon, noch mehr aber durch seine Behandlung. Zwar ist der Torso bewundernswürdiger als der Laocoon und Apollonius ein größerer Meister als Agesander: die Formen im Torso sind großartiger, die Behandlung geistreicher und wärmer, aber System und Anlage des Ganzen sind dieselben, und die Behandlung des Einzelnen, wenn auch mit höherm Geist ausgeführt, doch bis in die Besonderheiten übereinstimmend [40]).

Daß aber die Blüthe der Plastik auch während der ruhmreichen Regierung des Trajan und die Kunst pflegende des Hadrian bestand, ist theils an den Reliefen, welche sich von des Trajanus Triumphbogen erhalten haben und an den vortrefflichen Bildsäulen und Büsten dieses Kaisers, theils aber an den zahlreichen Kunstwerken aller Arten und Stoffe, welche den Antinous darstellen, und fast durchaus im reinen Geiste der höhern Plastik ausgeführt sind [41]), als an den lautesten Urkunden wahrzunehmen. Auch die Regierung des M. Aurelius hat uns in der bronzenen Ritterstatue dieses Kaisers und in der bewundernswürdigen Büste des L. Verus [42]), Denkmale ausgezeichneter Kunstübung hinterlassen.

Fassen wir nun die einzelnen Erörterungen dieses ersten Theiles unsrer Abhandlung zusammen, so liefern sie das Ergebniß, daß nach Zeugnissen des Alterthums und nach einer Reihe sie bestätigenden Denkmäler die bildende Kunst der Griechen

von

von Phidias und der marathonischen Schlacht bis auf Hadrian und M. Aurelius im Verlauf von mehr als fünf Jahrhunderten ohne je zu sinken oder zu entarten, sich in gleichem Geiste und auf gleicher Höhe behauptet hat [43]).

Wie aber geschah es, daß ungeachtet aller Erschütterungen und Umgestaltungen der bürgerlichen Ordnungen, der Sitten, der Ansichten, die Kunst allein von dem allgemeinen Wechsel unberührt in ihren edelsten Werken sich selber gleich besteht, daß während so viele Staaten und Geschlechter mit wesentlichen Theilen der Bildung um sie wechseln, altern und vergehen, sie allein wie in unvergänglicher Jugend und Hoheit blüht?

Diese große und überraschende Erscheinung herbeyzuführen, müssen mächtige Ursachen und Triebkräfte, äußere sowohl als innere, zusammengewirkt haben, deren Darlegung uns zunächst beschäftigen wird.

Hier aber kommt vor Allem zu erwägen, daß die Gunst der äußern Umstände, welche die Kunst der Griechen gepflegt und gezeitiget, in der ganzen langen Zeitfolge, von welcher wir handeln, nicht nur bestand, sondern auch sich vervielfältiget und dem Künstler ein größeres Feld der Thätigkeit geöffnet, einen reichern Stoff der Behandlung geboten hat. In Griechenland selbst waren, so lange die Freyheit bestand, die fortwährenden Kriege der Kunst auf der einen Seite zwar hinderlich, gaben aber auf der andern ihr einen reichlichen Stoff, sich in vielen und umfassenden Werken zu üben, weil fortdaurend die Sitte bestand, einen beträchtlichen Theil der Beute zu Weihgeschenken in Bildsäulen ausprägen zu lassen. Die härtesten Unfälle, welche die einzelnen Staaten erlitten, die blutigen Tage bey Aegospotamos, bey Leuktra, Mantinea, und selbst die Schlacht bey Chäronea, in welcher die alte Freyheit von Griechenland unterging und seine lange Knechtschaft begann, wurden in kunstreichen Werken aus Marmor und Erz zu Olympia, Pytho oder in den einheimischen Tempeln der Sieger dem Andenken der Nachwelt überliefert [44]). Dazu blieb die Sitte, die Tempel der Götter, die Prytaneen, die Hallen, die Märkte auf alle Weise mit kunstreichen Werken zu schmücken, die Bildsäulen der Sieger zu Olympia, zu Pytho bis in die römischen Zeiten herab aufzustellen, andere verdienten Männern zu errichten, und dieses selbst mit einem Uebermaß, welches der alten Zeit fremd war. So ließ das unter des Antipater Herrschaft gebeugte Athen seinem Stadtpfleger, Demetrius Phalereus, 360 Bildsäulen errichten, so viele wie das griechische Jahr Tage zählte [45]). Auch blüheten selbst in spätern Zeiten einzelne griechische Staaten, wie das durch Handel und Reichthum starke Rhodus, das von kraftvollen Völkern besetzte Epirus, die Städte des achäischen Bundes, besonders Sicyon Megalopolis und Korinth bis die Römer Alles unter die gleiche Last ihres Joches gebeugt

beugt hatten. Aber auch das durch sie verarmte, das dienstbare Griechenland beharrte bey beschränkten Mitteln in den alten Gewohnheiten, und suchte nach Möglichkeit den erlittenen Verlust an plastischen Werken zu ersetzen und die Götter durch neue Geschenke zu ehren [46]). Daneben aber hatten die Eroberungen Alexanders der griechischen Kunst nicht nur die Reiche, sondern auch die Schätze von Asien eröffnet. Diesem hochsinnigen Eroberer, welcher sich nach wenig Jahren im Besitze unermeßlicher Reichthümer sah, war kein Aufwand zu groß, um den Glanz und die Größe seiner selbst und seiner Freunde auch durch Werke der Kunst zu verherrlichen. Für das Leichenbegängniß der Hephästion und die Kunstwerke zu seinem Schmucke ward von ihm die Summe von 10,000 Talenten, zwanzig Millionen unsers Geldes, angewiesen [47]), und der Künstler aller Arten, die er nach Asien zog, war eine solche Menge, daß nach seiner Zurückkunft aus Indien dreytausend auf einmal aus Griechenland in Ekbatana ankamen [48]). Auch ist bekannt, daß er, ein wohlunterrichteter Beurtheiler dieser Dinge, das Beste zu wählen und hervorzuheben verstand, und nur von dem ersten Meister in jeder Gattung wollte dargestellt werden, von Lysippus in bronzenen Bildern, von Apelles in Gemälden, von Pyrgoteles in geschnittenen Steinen. Von Alexander gingen die Reichthümer Asiens mit der Pracht und Kunstliebe auf seine Feldherrn über, welche die Reiche von Aegypten, Syrien, die im vordern Asien und Macedonien stifteten. So überragend an Mitteln waren diese Dynasten, daß der König Agis von Sparta bey Plutarch sagt, alle Könige von Sparta zusammen besäßen nicht so viel, wie ein Knecht und Statthalter des Seleukus und Ptolemäus, und doch both dieser Agis allein dem Staat zur Ausgleichung der Besitzungen außer vielem Eigenthum an Aeckern und Weideland nur an gemünztem Gelde die Summe von 600 Talenten 1,200,000 Gulden unsers Geldes an [49]). Nachdem diese Reiche gegründet waren, galt es, die Städte derselben, besonders die neuen Hauptstädte, Alexandria, Antiochia, Seleucia, Ktesiphon, Pergamon, Thessalonice, mit Tempeln und Palästen, Hallen und öffentlichen Plätzen, das Alles aber mit Bildsäulen aller Stoffe und Arten auszuschmücken. Man erstaunt über die Masse kostbarer und kunstreicher Geräthe, zugleich auch über die Menge Bildsäulen von Gold, Elfenbein, Silber und Erz, welche bey öffentlichen Festen, deren Beschreibung sich erhalten, zu Antiochia und Alexandria zur Schau gestellt und getragen wurden [50]). Auch schickt, da Rhodus durch ein Erdbeben gelitten, von dort Ptolemäus Philopalor, hundert Künstler, Architecten und andre mit dem Auftrage dahin, beym Aufbau und der Ausschmückung der Stadt zu helfen [51]). Griechenland, beschränkt an Mitteln und Umfang, hatte sich in jenen Reichen für die Kunst vervielfältiget; denn überall waltete griechischer Genius und das Verlangen,

gen, die Pracht mit der feinsten Ausbildung zu vermählen, und Götter und Menschen, Sagen des Mythus und Thaten der Geschichte in Bildwerken aller Art darzustellen. Diesem fast unermeßlichen Bedarfe genügten außer den zahlreichen Künstlern der neuen Reiche die alten und berühmten Schulen von Rhodus, von Athen, von Sicyon, in denen deßhalb die Folge großer Meister nicht unterbrochen ward [52]). Nachdem aber Macht und Reichthum dieser Könige zerronnen und Griechenland tiefer gebeugt war, traten statt jener Machthaber auch für die bildende Kunst die Römer ein, Anfangs nur bedacht, aus den eroberten Städten und Reichen, aus Syrakus, Korinth, aus Aetolien, Macedonien, Asien, Schätze der Plastik und Malerey nach Rom zu verpflanzen [53]), bald aber, da dem Bedürfniß das Vorhandene nicht genügte, bemüht, sie zu vermehren; denn mit der Bildung der Griechen war auch die Neigung für ihre Kunst auf die Römer übergegangen, und hatte, wenn gleich später als jene, die römischen Vorurtheile besiegt [54]). Veranlassung hiezu gab, außer dem Luxus der Einzelnen in ihren Palästen und Landsitzen, der Bau öffentlicher Werke, der Tempel, der Theater, seitdem Pompejus die Bahn gebrochen, der Curien, der Hallen, der Märkte, mit denen die Stadt geschmückt wurde, und in denen zu dem alten, aus den griechischen Staaten eingeführten, neues Bildwerk aufgehäuft wurde. Der Zuwachs stieg noch dadurch, daß auch die Gewohnheit der Porträtstatuen zu den Römern überging, und diese sich wie in Rom, so in den Municipien auf eine jedes Maaß überschreitende Weise vermehrten [55]). Nach dem Untergang der Freyheit fiel die Sorge, Rom auf solche Weise zu verherrlichen, hauptsächlich den Kaisern anheim, und wie in andern Dingen, gab auch in diesen Augustus seinen Nachfolgern das Beyspiel. So viel waren der Bauwerke, die er, mit ihm die Glieder seines Hauses, besonders Agrippa, und auf seinen Antrieb die Großen und Reichen des Staates ausgeführt, und so groß der Glanz derselben, daß Augustus sterbend sich rühmen durfte, er habe die Stadt aus Backsteinen überkommen und lasse sie in Marmor znrück. Unter den Werken aber, zu deren Ausschmückung die bildende Kunst unter ihm berufen ward, müssen besonders sein Forum mit dem Tempel des Mars, das Theater des Marcellus, die Hallen und Tempel der Octavia und sein Mausoleum genannt werden, dann die kunstreichen Denkmale des Asinius Pollio, die Thermen, die Tempel des Agrippa, von denen das Pantheon noch jetzo als bleibendes Denkmal der Größe und des Geschmacks jener Zeit aufrecht steht [56]). Wie jener bewunderswürdige Bau in seiner Ganzheit, so ragen die großen Werke der folgenden Kaiser, die Paläste, mit denen sie den Palatin, den Esquilin überzogen, die Theater und Amphitheater, die Triumphbogen, die Tempel, die Cirkus und Fora derselben,

ben, die unermeßlichen Thermen des Titus, des Diocletian, des Caracalla in colossalen Trümmern aus dem Grabe des untergegangenen Roms in die Gegenwart hervor, um durch sich selbst und durch die zahlreichen Bildsäulen, die ganz und zertrümmert aus ihnen noch fortdaurend hervorgezogen werden, der Nachwelt zu verkündigen, welch eine Welt von Pracht und Größe die bildende Kunst hierdurch ihre Schöpfungen zu verherrlichen berufen war. Noch Trajanus und Hadrianus wetteiferten mit den Vorgängern. Für des Trajanus Forum, dessen Mittelpunkt durch die noch aufrechtstehende Triumphsäule bezeichnet wird, wurde der Raum durch Abgrabung des Quirinal gewonnen, und unter Leitung des Apollodor mit dem Triumphbogen, der Basilica, dem Tempel und zwey Bibliotheken des Kaisers in der Art umgeben, daß die Gebäude wegen ihrer colossalen Verhältnisse, Schönheit und Zusammenstimmung, wegen Pracht ihrer Vergoldungen und der Vortrefflichkeit der darin aufgestellten Werke der bildenden Kunst als der glänzendste Ort, als der Mittelpunkt des wundervollen Roms betrachtet wurde [57]).

In gleichem Geiste und zum Theil unter Leitung desselben großen Architecten führte Hadrianus seine Denkmale, den Tempel der Venus und Roma, sein Mausoleum, besonders jene Tiburtinische Villa auf, deren noch jetzo großen Theils aufrecht stehende Gebäude mehr die Trümmer einer Stadt als eines Landsitzes zu seyn scheinen, deren Boden durch die Ausbeute von Bildsäulen, großen Theils aus Hadrians Zeit, die Museen gefüllt hat, und noch große Schätze der Zukunft aufbewahrt [58]).

Aus diesem Allem wird offenbar, daß für die bildende Kunst der Griechen von ihrer Entwicklung an bis auf diese Kaiser durch eine besondere Gunst der Umstände die Fülle der Gelegenheiten, die Größe, die Mannigfaltigkeit der Aufgaben und Arbeiten, die Ehre, die Belohnungen nie gefehlt haben, und dadurch die Bedingung gegeben war, unter der allein jener ihr langdaurender Flor möglich geworden ist.

Aber die äußere Begünstigung und die Gelegenheit zu großen Arbeiten, so wenig auch ohne sie die Kunst gedeihen und den Wechsel der Zeiten, den Untergang ihrer Heimath, die Verpflanzung unter andre Völker bestehen kann, sind doch für sich unvermögend, ihren Bestand zu gewährleisten. Sie kann im Ueberfluß altern und unter der größten Menge von neuen Werken in Manier und Geschmacklosigkeit versinken, zumal wenn, wie hier geschah, die ältere vollendete Bildung, die schöpferische Kraft des Geistes, aus der sie hervorgegangen, gebrochen, die alte Sitte und Gesinnung, in deren Schooße sie gepflegt worden, in Ueppigkeit und Lastern erstorben war. Welches also war die Ursache, die jenen Verfall der Kunst durch innere Gebrechen gehindert, die verborgene Kraft, welche sie fünf Jahrhunderte lang auf

dem rechten Wege und in den reinen Grundsätzen erhalten, ihr in dem fast allgemeinen Verderben unvergängliche Jugend und Schönheit verliehen hat?

Um die Lösung der Aufgabe, welche hier vorliegt, einzuleiten, wird es nöthig seyn, einen Blick auf die Werke der redenden Kunst während derselben Zeitläufe zu werfen, da zwischen beyden, den Werken der redenden und der bildenden Kunst, eine mehrfache Aehnlichkeit Statt findet, und die Schicksale der einen durch der andern ihre beleuchtet werden. Richtet man hierbey die Aufmerksamkeit auf das Beste, was in jedem Zeitalter sey es die Poesie, die Geschichtschreibung, oder die Philosophie hervorgebracht hat, so wird man die gewöhnlichen Vorstellungen von dem Verfall der griechischen Literatur in diesen späten Jahrhunderten um Vieles zu beschränken veranlaßt.

Aus dem altattischen Drama, dem tragischen sowohl als dem politisch-komischen hatte sich während der macedonischen Zeit das neu-attische oder die neue Komödie hervorgebildet, und blühte bis zur Ankunft der Römer in Griechenland, das Eigenthümliche der Zeit in sich aufnehmend und in geistreicher Darstellung zu Kunstwerken gestaltend, die durch ihre fast unglaubliche Menge, wie durch die Schönheit und Harmonie ihrer Form Bewunderung erwarben. Aus dem Drama und dem Epos zugleich entsprang zu derselben Zeit die neue Gattung der Idyllia, welche durch Theokritus zu einer Schönheit und Vollendung gedieh, die ihre Werke den originalsten und frischesten des griechischen Genius zur Seite stellte. Zugleich gewann die Elegie durch die ausgezeichneten Dichter der alexandrinischen Periode, durch Hermesianax, Philetas, Callimachus einen neuen Glanz und lieferte die Muster, an denen sich die großen römischen Sänger dieses Faches, besonders Catullus und Propertius gebildet haben. Als auch sie verschwunden war, blühete, aus ihr hervorgegangen, noch viele Jahrhunderte lang das Epigramm, um reich und üppig, wie die Fülle der Natur und der menschlichen Empfindung, die es in seinem weiten Gebieth umschloß, die Anthologie mit anmuthigen und geistreichen Gebilden zu erfüllen und noch in den spätern Werken der byzantinischen Zeit einen Beweis von der Unzerstörbarkeit des griechischen Geistes zu liefern.

Wie die Poesie so trug während aller Jahrhunderte, von denen wir sprechen, auch die Prosa Blüthen und Früchte, die des frühern Alterthums nicht unwürdig waren. An dem Anfange der macedonischen Zeit steht Demosthenes in unerreichter Größe, nicht nur durch die Stärke seiner Beredsamkeit, sondern auch durch die hohe Vollendung seines Vortrages, und mitten in derselben die aus des Isokrates Schule hervorgegangenen Männer, ausgezeichnet in Führung öffentlicher Geschäfte, oder als Geschichtschreiber und philosophische Schriftsteller, am Schlusse, und schon mit den

Römern verbunden, der Freund des jüngern Scipio, Polybius, durch die Ueberreste seiner pragmatisch-historischen Darstellungen noch jetzo der Lehrer des Staatsmannes wie des Geschichtschreibers, und, um der griechischen Schriftsteller aus dem Zeitalter der ersten Kaiser nicht zu gedenken, so hält Plutarchus, gleich ausgezeichnet als fruchtbarer Geschichtschreiber und philosophischer Schriftsteller unter Vespasian, und noch im höchsten Alter unter Hadrian den Ruhm griechischer Literatur und Bildung durch die Weisheit und Fülle seiner Darstellungen aufrecht, und liefert Arrianus aus Nikomedia neben ihm unter andern achtbaren historischen Schriften in der Anabasis oder dem asiatischen Kriegeszuge Alexanders des Großen ein Werk, welches auch wegen der Schönheit der Form mit seinem Muster, der Anabasis des Xenophon kann verglichen werden.

Fragt man nach den Ursachen dieses der bildenden Kunst analogen, wenn auch nicht gleichen Bestandes der redenden, so sind sie in der Ehrfurcht vor den ältesten und größten Mustern jeder Gattung, in der Einsicht in den Grund ihrer Vorzüge und in dem Bestreben sie nachzuahmen unschwer zu erkennen.

Das Alterthum war beynahe ganz frey von der Sucht der Einzelnen, durch Versuche ganz neuer Arten und neuer Bahnen original und selbstständig zu scheinen, welches die Literatur der Neuern mit so vielen Werken der geistigen Unmündigkeit und Verkehrtheit noch fortdaurend anfüllt, und glaubte, daß, um zu eigner Trefflichkeit zu gelangen, man damit anfangen müsse, sie in reinen Mustern zu erkennen und mit Einsicht zu bewundern. So ist ihre ganze Literatur eine Nachahmung, welche von den ältesten Denkmalen der epischen Poesie beginnt und sich durch alle Zeiten fortsetzt, aber keines Weges weder die Kraft der Einzelnen hemmt, noch das eigne Verdienst ausschließt. Nur der erliegt einem großen Muster, welcher der eigenen Kraft ermangelnd mit ihm den Kampf beginnt; die kräftige Fülle des eigenen Geistes jedoch wird durch dieses Ringen gestärkt und zur Freyheit, die überall keine Gabe, sondern ein Sieg über die Schwierigkeiten ist, und zur Sicherheit des eigenen Schaffens erhoben. Hierbey offenbart sich zwar überall deutlich das alte Muster und sein Einfluß; das jüngste Werk ist in dem Geist der alten gebildet, aber zugleich auch neu durch dasjenige, was an Ansichten und an Gestaltung über das Muster hinaus Eigenthümliches und vielleicht Besseres hinzugekommen ist. Hierin liegt nach den Begriffen der Alten die Originalität und zugleich das Geheimniß, welches die besten Werke derselben alle wie aus Einem Geiste und Keime gewachsen, und doch an Gestalt und Farbe verschieden erscheinen läßt. Um diese Nachahmung, die keine Wiederholung ist, zu nähren und zu lehren, sie fruchtbar zu machen und sowohl den Leichtsinn als das Knechtische davon abzuhalten, dienten seit

der alten Zeit des Thucydides die Schulen der Beredsamkeit. Die große Wichtigkeit der freyen Rede, welche bis auf die Kaiser herab blieb, und die große Schwierigkeit ihrer Ausbildung, welcher, wenn sie vollendet werden soll, eine vollendete Geistesbildung zum Grunde liegen muß, hatten jene Schulen gestiftet, und mit Belohnungen, Würden und Ehren umringt. Die berühmten Lehrer derselben verschmähten nicht, in das Einzelne und Kleinste der Rede, die Natur und Bedeutung wie des Sinnes so der Rhythmen bis in die einzelnen Worte herab einzugehen, um ihre Mischung und Verbindung, die ihnen dadnrch zukommende Kraft und Wirkung darzulegen und dadurch den Zögling gleichsam in die innere Werkstatt der großen Meister des Vortrags einzuführen, ihm zu zeigen, durch welche Mittel er gewirkt, und aus welchen Gründen die Eigenschaften seiner Rede fließen, die ihr den Ruhm der Schönheit und Vollendung erworben haben. Noch die spätern Schriften dieser Männer, eines Dionysius von Halikarnassus, eines Longinus geben von dieser Ergründung und Darlegung aller Vorzüge der alten Muster bis in das Einzelne hinein ten deutlichsten Beweis. Diese Kunst des Vortrages und die Art sie zu erwerben ging mit der ganzen griechischen Bildung auf die Römer über, und trug dort dieselben Früchte. Denn aus ihren Schulen gingen die großen Redner, Geschichtschreiber und Dichter der Römer, Cicero wie Cäsar, Horatius wie Virgilius hervor, und ihre Werke zeigen hinter dem Stempel des eigenen Geistes das Gepräge der Muster, nach denen ihre Urheber gebildet wurden. Erst als man anfing, diese sichere Bahn zu verlassen, und das noch ungestaltete des römischen Alterthums, den Ennius, den Cato, oder das Verdorbene der neuesten Zeit, den Seneca, den Cassius Severus nachzuahmen, entartet die Rede, der Styl, und sinket die Literatur. Noch einmal ruft Quintilianus die wahren Grundsätze der redenden Kunst in seinem vortrefflichen Werke über die Bildung des Redners zurück[59]) und auf seiner Bahn erscheint im Tacitus noch einmal der Geist römischer Größe in dem vollendeten Gepräge einer kunstreichen und des Alterthums würdigen Darstellung, um dann beym herandrängenden Schicksale des römischen Reiches unter den Trümmern alter Herrlichkeit zugleich mit der bildenden Kunst von der obsiegenden Verwilderung begraben zu werden.

In dieser vergleichenden Darstellung haben wir auch in Bezug auf bildende Kunst die Antwort auf die Frage nach dem Grund ihres langen Bestandes vorbereitet. Noch strenger und entschiedener als die redende ist die ganze bildende Kunst der Alten eine Nachahmung überlieferter Formen, ruhend in der Ehrfurcht vor den alten und großen Mustern, und geschirmt von der Einsicht in ihre Vortrefflichkeit,

 zu-

zugleich aber auch ein Bestreben, sie aus der Fülle der Natur zu veredeln und zu vervielfältigen oder eine Nachahmung der Natur.

Jene Nachahmung des Ueberlieferten waltet ausschließend in der Periode des heiligen Styles, und erzeugt deßhalb, wie in Aegypten so in jenem langen Zeitraume Griechenlands Wiederholung derselben Gestalten ohne sichtbare Aenderung des bestehenden Typus. Sie läßt sich noch jetzo nachweisen in der fast unveränderten Wiederholung mehrerer uralten Palladien, der beyden Bildsäulen der Penelope im Vatican, vieler Reliefe, besonders desjenigen, welches vorstellt, wie Herkules dem Apollo den Dreyfuß zu rauben sucht, vor allem aber in den Kampfscenen und Zügen auf uralten Vasengemälden. Sie besteht noch vorherrschend in den ersten Zeiten der Kunstentwicklung, wo neben der Ehrfurcht vor dem Bestehenden jene Neigung, das Alte zu veredeln und zu vervielfältigen allmählig Kraft gewann, und die Starrheit des überlieferten Gepräges durch sie gemildert ward. Ueberall entwickelt sich aus dem Alten allmählig das Neue dadurch, daß der spätere Meister bey seiner Wiederholung es der Natur und dem in ihm angedeuteten Ideale zu nähern sucht. In den frühern Werken dieser Periode, wie in den Bildsäulen von Aegina, sind diese beyden Arten der Nachahmung auf wundersame Weise vereinigt. In den Köpfen ist unbedingte Wiederholung des für dieselben überlieferten Typus, in den Gliedern zwar ein Bestreben nach Wahrheit, aber wieder nicht unbedingt, was die Natur bot, sondern ein System der Auffassung und Behandlung, was die ältern Meister überliefert hatten und die spätern mit der Naturwahrheit zu vermählen bemüht waren. Selbst in den Werken am Schlusse dieser Periode waltet sie noch, indem theils neben den nach neuem Typus gebildeten Werken viele nach dem alten mit geringer Veränderung wiederholt wurden, theils auch die neuern selbst noch auf den Anfang und die Grundlagen ihrer Gestaltung zurückweisen. So schimmert in den Pallasköpfen der Schule des Phidias noch das uralte Gepräge der Göttinn auf den attischen Tetradrachmen durch. Es sind dieselben Grundzüge, das in uralter Zeit zur Bezeichnung der Pallas angenommene Bild, aber gereinigt, veredelt, und das in Rohem unförmlich angedeutete Ideal mit Naturgemäßheit und Schönheit umgeben. Was von diesem, gilt mehr oder weniger von jedem andern Götterbilde, und selbst die aus Elfenbein und Gold zusammengesetzten und durch den Gebrauch der Farben eigenthümlich gestalteten Colosse der vollendeten Kunst ließen die uralten bunt gekleideten und bemalten Idole wahrnehmen, welche nachahmend, erweiternd und veredelnd die Kunst durch die Bemühungen des Dipönus, Scyllis, Endöus herauf bis zu den Wunderwerken des Phidias und Polykletus gelangt war.

Nach-

Nachdem nun endlich zur Zeit des Phidias gelungen war, durch weise Vermittlung des Alten und der Forderungen besserer Einsicht in die Natur und in die Bestimmung der Kunst, eine nach festen Gesetzen auf Wahrheit des Gedankens und Wahrheit der Form gebaute Welt der Gestalten zu gründen, gleichsam den ganzen Olympus auf die Erde zu verpflanzen und die menschliche Bildung nach ihnen zu veredeln, behauptete jene Nachahmung in veränderter Gestalt ihre Herrschaft, welche sie während der Zeit des symbolischen Styles ausgeübt hatte. Der Kampf zwischen dem Ungenügenden der überlieferten Form und den Forderungen der Naturgemäßheit war geendigt, es war gelungen, die ideale Götterbildung als höhere veredelte Natur darzustellen: Jeder Gott hatte das seiner Idee gemäße Gepräg seiner Gliedmaßen, seines Hauptes, die seinem Amt und seinen Eigenschaften entsprechende Haltung und Handlung. Selbst die Kennzeichen, die Art und Form der Kleidung war festgesetzt, und wie alles dieses, so war die ihm zukommende Majestät oder Sanftmuth, die kriegerische Kraft oder jugendliche Anmuth bis auf den Ausdruck innern Lebens in den Zügen des Angesichts ihm durch große Muster bestimmt und zugewogen. Was aber von den Göttern, galt auch von den Menschen, und nach denselben Grundsätzen wurde den Bildsäulen der Sieger zu Olympia oder auf dem Schlachtfelde, der Geschichtschreiber, der Dichter das ihnen gebührende Gepräg angewiesen. Da aber hierbey nichts zufällig und willkührlich geschehen, sondern alles aus der Einsicht in das Wesen und in die Bedeutung, sey es des Gottes oder des Menschen, geflossen war, so schloß die neue Kunstwelt zugleich die Nothwendigkeit der Nachahmung, als eine Grundbedingung ihres Wesens ein. Jeder neu hinzukommende Künstler war von den frühsten Jahren an von dieser Welt erhabener und anmuthiger Gestalten umgeben, von ihrer Würde, Schönheit und Bedeutsamkeit gerührt, erregt und erhoben worden. Wie er heranwuchs und Theil nahm an der weisen Erziehung, die, den Geist und Leib gleichmäßig umfassend und zu veredeln bemüht, keinen Freygebornen von ihrer Wohlthat ausschloß, ward ihm die Einsicht in das Wesen, in die Bedeutsamkeit des Ganzen und des Einzelnen dieser Gestalten aufgeschlossen, und das allgemeine Gepräg des Alterthums, die feste Gestalt seiner Meinungen, seines Denkens und Fühlens, die allgemeine Geltung ward auch in seinem Geiste deutlich ausgebildet. Was seiner Jugend noch undeutlich und verborgen geblieben war, das vollendete der Unterricht des verständigen Meisters, dem er sich übergab, und der Schule, deren Richtung fest und entschieden war. So begann also jeder die neue Laufbahn mit der Nothwendigkeit in sich und der Nothwendigkeit außer sich, das aufzunehmen und wieder zu geben, was die weisen Meister vor ihm Gutes und Schönes erfunden und geord-

ordnet hatten. Seinem eignen Vermögen blieb übrig, zu spähen, was in dem Ueberlieferten noch veredelt, an Naturwahrheit und Schönheit gesteigert, was zu dem Vorhandenen in der Art der Ueberlieferung Neues gefügt werden konnte. So wiederholen sich also auch jetzo die Werke der Frühern: in den Palladien nach Phidias, in den Herabildern nach Polykletus die Gestalt, die Haltung, die Züge, welche diese großen Meister ihnen aufgedrückt haben, in jedem spätern Werke ein früheres Muster, nur daß der jüngere Künstler daran, wenn es sein Vermögen erlaubte, zu veredeln, oder für die Darstellung einer neuen Ansicht darin mit Maas und Vorsicht zu ändern bedacht war.

Dieser Geist der Nachahmung war also jenem verwandt, welcher in der Periode des symbolisch heiligen Styles waltete, weil beyden die Ehrfurcht vor der Ueberlieferung zum Grunde lag, doch von ihm in so fern verschieden, als jener durch den Glauben und die Scheu vor dem Heiligen, dieser durch die Einsicht und Achtung vor dem Vollkommenen genährt wurde, und weil ihm das Bestreben zu veredeln an der Seite ging.

Das Beyspiel der alten Meister und ihrer unsterblichen Werke, den Kanon, welchen sie durch dieselben aufstellten, noch wirksamer zu machen, war zugleich durch schriftliche Belehrung zum Theil von den Häuptlingen der Schulen gesorgt. Bekannt ist, daß der große Polykletus in einer Bildsäule, wie Manche glauben in der eines Jünglings mit der Lanze oder eines Doryphorus, das Vollkommenste der Verhältnisse darzustellen und seine Lehren in einer Schrift darüber darzulegen bemüht gewesen war, und Lysippus gestand, daß der Doryphorus des Polykletus sein Lehrer gewesen sey [61]). Eben so lehrten große Maler wie durch Werke so durch Schriften ihre Kunst. Parrhasius ordnete das Ganze, so daß man ihn den Gesetzgeber nannte, nach ihm Apelles, dessen Werk an seinen Schüler Perseus die ganze Theorie der Malerey umfaßt hat. Andere waren ihnen vorangegangen oder folgten, auch in verwandten Künsten, ihrem Beyspiele.

Wo aber das Ansehn der Vorgänger, die Macht des Beyspieles, die Weisheit der Lehren und die eigene Bildung des Jünglings nicht hingereicht hätten, ihn auf der rechten Bahn und in den reinen Grundsätzen der Kunst zu erhalten, da hätte die allgemeine Bildung und das auf sie gegründete Urtheil der Zeitgenossen das Uebrige gethan. Wie auch Zeiten und Meinungen wechselten, so blieb doch die Einsicht in das Schöne, die sichere Würdigung aller Formen in denen es hervortrat, und die freye Huldigung mit der es begrüßt wurde, der, wenn auch oft geschwächte, doch nie verlorengegangene Besitz des ganzen griechischen Alterthums, und in diesem allgemeinen Urtheil die Macht, die den Künstler vor Irrthum zu

hü-

hüten und im Rechten zu bestärken, seine Fehler zu bestrafen, sein Verdienst zu beschirmen und zu tragen im Stande war.

Daß die in solchen Grundsätzen erzogene und durch solche Ansichten bewahrte Kunst, die zugleich als Nachahmung und Veredelung ihrer selbst erscheint, in sich übereinstimmend, fest und gleichmäßig seyn mußte, lag in ihrer innersten Natur, und so erscheint sie auch in ihren uns übrig gebliebenen Werken. Alles, was aus ihrem Reichthum sich erhalten hat, ist, ungeachtet seiner großen Mannigfaltigkeit und verschiedenen Würdigkeit, gleich den Werken der Natur, wie nach unveränderlichen Gesetzen als ein aus Einem Gedanken entsprungenes, in sich abgeschlossenes Ganze der Schönheit und Erhabenheit gedacht und dargestellt. Zugleich aber löset sich dadurch das Räthsel von dem langen unerschütterlichen Bestande der Plastik, und ihre durch fünf Jahrhunderte fortdauernde Blüthe wird als eine nothwendige Folge jenes in sich klaren, sich gleichen, und in neuen Werken nur immer sich selbst wiedergebärenden und verjüngenden Geistes dieser Kunst leicht erkannt werden.

Indeß so groß und stark die Kräfte waren, welche die bildende Kunst beschirmten, so war doch unmöglich das ganze Gebiet derselben und jeden Einzelnen, der es anbaute, zu bewahren oder alle zu gleichmäßiger Höhe zu erheben. Selbst in den Zeiten der höchsten Blüthe wird neben dem Vortrefflichen das Mittelmäßige hervorgebracht; aber so durchdrungen von sich selber und seiner so mächtig war das Alterthum, daß auch das Untergeordnete noch unter dem Einfluß des Geistes, der überall waltet, und dadurch bedeutsam erscheint. In den römischen Zeiten ergreift die Entartung immer mehrere Theile des Gebiethes der Kunst und tritt bestimmter hervor; und wiewohl der Ueberzahl von Werken, die rücksichtlich ihrer Ausführung als geringfügig und schlecht erscheinen, noch gute, den frühern Werken entnommene Ideen zum Grunde liegen, so ist doch nicht zu verkennen, daß die Strahlen der Sonne, die gleichzeitig über dem Mittelpunkt die edelsten Werke beleuchtet, an diesem abgelegenen Gebiete untergeordneter Kunst nur noch mit schwachem Lichte schimmern. Nicht ein allgemeines Bestehen der bildenden Kunst unter Hadrian wie unter Phidias sollte dargethan werden, sondern nur ein die Entartung ausschließendes, gleichmäßiges Bestehen derselben in den besten Werken, die jedes Zeitalter hervorgebracht.

Aber indem wir ein solches Bestehen aus Nachrichten und Denkmälern des Alterthums nachzuweisen und aus den Schicksalen wie aus dem Geist der alten Kunst zu erklären gesucht haben, würde zugleich darauf hingedeutet, daß die spätere Kunst nicht eine gleichmäßige Wiederholung der alten sey, wodurch jeder Unterschied der Zeiten und Schulen aufgehoben würde. Eine solche Gleichmäßigkeit wäre

Knechtschaft und unverträglich mit jedem Walten des eigenen Genius: nicht als Wiederholung, sondern als jene zwiefache Nachahmung des Ueberlieferten und der Natur muß die bildende Kunst der Griechen betrachtet werden, welche den Künstler zwar nöthiget im Geiste des Rechten zu bilden, und seine Thätigkeit nur als eine Fortsetzung der Thätigkeit früherer Meister erscheinen läßt, ihn aber nicht hindert, gleich ihnen das Seinige zur Gestaltung und Erweiterung des großen, reichen Inbegriffs der bildenden Kunst beyzutragen. Eine solche Nachahmung schließt den Wechsel nicht aus, und obwohl auf gleicher Höhe werden wenigstens zum großen Theil ihre besten Werke doch nach Zeit und Schulen getrennt aus einander treten und verschieden seyn.

So fern nun dieser Unterschied zwischen ihnen ein äußerer, ein antiquarischer ist, und auf Kleidung, Geräthe, Gebräuche, Völker und Vorgänge sich bezieht, gehört er nicht zu dieser Untersuchung, wohl aber der innere, welcher theils in der Handlung, dann im Style und endlich in dem Ausdrucke zu finden ist. In dieser dreyfachen Hinsicht unterscheiden sich die spätern Werke häufig von den frühern, und es wird darauf ankommen, hier, zum Abschluß unserer Untersuchungen, wenigstens das Wesentliche kurz anzudeuten.

Die Götterstatuen sind in einer um so mehr ruhigen Handlung dargestellt, je älter sie sind. Die uralten Palladien aus Aegina, in der Villa Albani, in Dresden, stehen bewegungslos und steif in alterthümlicher Starrheit. In der Pallas von Velletri, die wohl aus Phidias Zeit stammt, ist diese Steifheit gebrochen, der rechte Arm erhoben, das Haupt sanft geneigt, als hörte die Göttinn auf die Bitten eines Verehrers, für dessen Spendung sie die Schale vorstreckt. Aus der spätern Zeit sind mehrere Bildsäulen derselben in rasch schreitender Bewegung, und fast im Laufe. Die alterthümliche und schöne Bildsäule der Diana mit einer Krone von Hirschen und allen Zeichen der Jägerinn ausgeschmückt steht in gleichförmiger Geradheit, Diana als Jägerinn in spätern Bildern ist fast ohne Ausnahme in rascher Bewegung, und diese Bewegung ist zur Hast gesteigert in der Diana von Versailles, welche sich auch dadurch der spätern Zeit des Apollo von Belvedere nähert, dem französische Archäologen sie auch wegen ihres Styles als ein Werk derselben Schule zur Seite gestellt haben. Deßgleichen sind die Bildsäulen des Apollo je älter desto ruhiger in der Handlung. Der alterthümliche des Capitols ist einförmig und beynahe gleichmäßig auf beyden Füßen stehend: die vom alten Typus freyen Bilder desselben Gottes sind durch Stellung und Bewegung mannigfach; aber im Schwung eines raschen Ganges, die erhabene Gestalt dadurch voll entwickelnd und ausbreitend hat ihn erst der späte Künstler der Bildsäule von Belvedere dargestellt. Eben so ist der Apollo Musagetes ehemals im Palaste Barberini, über Phidias hinausreichend,

chend, in ruhiger Haltung; derselbe Musenführer aus der Villa des Cassius im bewegten Gange des begeisterten Sängers, und um die Beyspiele nicht weiter zu häufen, so sind die beyden Musen von Venedig [62]), dem Apollo Barberini an Alter noch vorangehend, in gleichmäßiger gerader Stellung und sogar die Füße an einander fest anschließend, während die Musen, welche mit dem Musagetes in der Villa des Cassius gefunden wurden, sich in den mannigfaltigsten Stellungen und Handlungen zeigen. Bewegtere Stellungen hatte zwar auch das höhere Alterthum, aber meist auf Gemälden, Reliefen und bey Bildsäulen untergeordneter Bedeutung, z. B. im Diskopol des Myron, welcher zum Wurf gebogen war, und in den zu Kampfscenen gehörigen Statuen; die Götterbilder aber gingen aus der Ruhe und Feyerlichkeit, in welcher sie noch Phidias und seine Schule gelassen, erst im Verlauf der Jahrhunderte nach ihm allmählig in die größere und freyere Belebtheit der Stellungen und Handlungen über, welche das frühere Alterthum ihrer Würde nicht gemäß geachtet, aber die spätere Kunst in den Kreis ihrer Darstellungen aufgenommen hat [63]).

Ein ähnlicher Wechsel zeigt sich in der Art der Ausführung, oder im Styl. — Das Wesentliche des antiken oder klassischen Styles in der bildenden Kunst beruht in der Behandlung der großen Flächen oder Plane der menschlichen Gestalt, und in dem Verhältniß der kleinen Plane zu den größern, rücksichtlich ihrer Ausbildung [64]). Die großen Plane, welche von den Hauptgliedern der Gestalt gebildet, und welche durch die gebogenen Linien an den Stellen ihrer Zusammenfügungen umzogen und von einander geschieden werden, diese Hauptflächen vor allem zu beachten, ihnen die möglichste Ausdehnung und Ausbildung zu geben, und sie durch jene Scheidungslinien bestimmt und deutlich zu trennen, erscheint überall als die erste Sorge jener alten Meister. Aber die großen Plane sind nicht einfache Flächen, sondern sind aus einer Menge kleinerer zusammengesetzt, welche durch den Eindruck der einzelnen Gelenke, Knochen und Muskeln auf die Oberfläche der über sie verbreiteten Haut gebildet werden und in leichten Biegungen und Schwingungen sich aus einander erzeugen und in einander übergehen. Die Behandlung dieser untergeordneten Flächen und ihr Verhältniß zu den Hauptplanen bildet den Unterschied der plastischen Kunst sowohl bey den Völkern im Allgemeinen, als auch bey den Griechen in den verschiedenen Zeiten und Schulen. Auch die ägyptischen Künstler beachteten, den griechischen gleich, die Hauptflächen und gaben ihnen die möglichste Entwicklung; ihre bessern Werke sind dadurch einfach, leicht verständlich und groß; aber sie versäumten, dieselben dadurch zu erweichen, daß sie den Nebenflächen die gehörige Sorgfalt und Ausbildung widmeten, die Bilder durch Ausrundung und Erweichung der Nebenplane der Natur nahe zu bringen. Sie sind deßwegen, auch abgesehen von ihrer

Stellung und Handlung, hart und steif geblieben. Im vollen Gegensatz mit ihnen hat die moderne Plastik, hauptsächlich von Bernini bis zur Wiederbelebung des classischen Styles, die Hauptflächen zu beachten, zu entwickeln und hervorzubilden ganz versäumt. Sie ging sogleich an das Untergeordnete, gab jedem Theile desselben die möglichste Entwicklung und Ausbildung, und vergrub dadurch die großen Plane, gleichsam die Grundlage der Gestalt in eine Masse des Einzelnen und Kleinen. Solche Werke, wie die besten des Bernini und der älteren französischen Schule haben oft eine große Naturwahrheit und Wärme der Behandlung; aber sie sind zugleich verworren, überladen und klein. In der Mitte von beyden Aeußersten bewegt sich der classische Styl der griechischen Plastik. Alle Meister derselben, auch die untergeordneten, haben durch jene Scheidung, Entwickelung und Hervorbildung der Hauptflächen ihren Werken eine gemeinsame, selbst in den geringern sichtbare Grundlage gegeben: sie bildet das allgemein sichere Kennzeichen der Antike. Nach Herstellung derselben gingen sie an die untergeordneten Flächen, bemüht durch sorgfältige Behandlung, durch die leichten Schwingungen derselben der Gestalt Mannigfaltigkeit, Wahrheit, Harmonie und Wärme zu verleihen, aber auch besorgt, durch zu große Hervorbildung derselben die Hauptflächen nicht zu beeinträchtigen und in dem Einzelnen zu begraben. Mit weiser Sparsamkeit wogen sie einem jeden den Grad der Entwickelung und Ausbildung zu, welcher mit der Grundlage des Werkes verträglich ist, und erlangten dadurch, daß ihre Werke zugleich einfach und groß, ideal und naturgemäß erscheinen. Das Auge des Betrachters übersieht sie leicht und findet ohne Mühe die großen Plane, den Zusammenhang, die Bedeutung derselben. Es verfolget dann mit gleichem Wohlgefallen die Anordnung des Einzelnen, das kluge Maaß und die unvergleichliche Kunst, mit welcher in oft leiser Andeutung die kleinen Flächen in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit sich entwickeln und bedingen, und den Hauch des Lebens, der über diese weise Harmonie des Einzelnen und Ganzen hingegossen ist. Die Werke der bildenden Kunst treten auch dadurch auf gleiche Linie mit den Werken der redenden, und es ist leicht nachzuweisen, wie auch diese, z. B. eine Tragödie des Sophokles, eine Rede des Demosthenes denselben Geist offenbaret: Deutlichkeit, möglichste Hervorbildung und Entwickelung der Haupttheile, seyen es Charactere, oder Lagen der Personen und Verhältnisse, und Maaß in Behandlung des Untergeordneten, der jene Hauptplane bedingenden und ergänzenden Gedanken, Erwägungen und Bilder: Klarheit bey Tiefe, Sparsamkeit bey innerem Reichthum, und darüber die Harmonie der vollendeten Form, als der Schleyer der Huldgöttinnen ausgebreitet.

Wie

Wie aber das weiße Maaß in Behandlung des Einzelnen zur Schonung der Hauptflächen als das allgemeine Kennzeichen des klassischen Styles in der bildenden Kunst erscheint, so bilden die Verschiedenheiten dieser Behandlung unter den griechischen Künstlern selbst die einzelnen Arten und Gestaltungen dieses Styles, und die Werke der verschiedenen Jahrhunderte zeigen hierin eine Entwicklung und einen Fortgang eben so bestimmt, wie in dem, was wir von der Handlung der Kunstwerke nachgewiesen haben.

Schon die Bildsäulen von Aegina, der Zeit des Phidias vorangehend, zeigen, ungeachtet der großen Naturwahrheit, doch ein bestimmtes, lange befolgtes und erprobtes System der Naturauffassung, der Musculatur und der Ausrundung des Einzelnen, in dessen Besitz der Künstler auch ohne Modell, sich selbst überlassen, seine Werke der Satzung getreu auch in kühnen augenblicklichen Stellungen auszuführen geschickt war. Die Gestalten sind schlank im Ganzen, gedrungen, selbst hart im Einzelnen, und mehr nach einer lebendigen Anschauung des Ganzen gebildet, als nach einer in das Besondere dringenden Kunde des Einzelnen und Kleinsten. Die ihnen zunächst stehenden Werke der Schule des Phidias vom Parthenon haben bey Großartigkeit und Klarheit der Hauptplane noch wärmeres Leben, größere Unmittelbarkeit der Naturauffassung, und wieder dieselbe Schlichtheit in Behandlung des Einzelnen und Kleinen, so daß kaum ein anderes Werk in gleicher Stärke wahr und ideal zugleich genannt werden kann. Dasselbe gilt von der Venus von Melos, die ihnen in der Großartigkeit der Form und in der einfachen Wahrheit ihrer Behandlung am nächsten kommt. Jene erhabene Großheit zur mildern Schönheit herabstimmend und diese Wahrheit zur Wärme und bis zur Unmittelbarkeit des Lebens selbst steigernd stehet in gereinigter und idealer Form gleichsam athmend und beseelt vor allen andern unter den Niobiden der Jalysus, die künftige Zierde der Glyptothek, das Bewundernswürdigste, die Krone aller Marmorbilder, welche das Alterthum uns überliefert hat. Eine mehr offen dargelegte, durch tieferes selbst anatosches Studium gewonnene Kunde des ganzen Innern menschlicher Gestalt zeigt der Kämpfer des Agasias, genannt der borghesische Fechter, und der in mehrern Wiederholungen vorhandene sogenannte Jason, und diese Kunde, das gelehrte Studium bis in das Einzelne und Kleinste mit offenbarer Vorliebe für die gesuchteste Ausbildung geltend gemacht, Laocoon, der borghesische Centaur, und wieder mit der Großheit des ältern Styls vermählt, der Torso des Herkules, diese drey Werke auch dadurch an das Ende der bildenden Kunst und ihres hohen Flores herabtretend. Es sind also auch im Style der Plastik Mannigfaltigkeit der Entwicklung und im Verlaufe der Jahrhunderte neue Weisen der Behandlung sichtbar, ein Fortgang nach bestimm-

tem Ziel, nicht um das Höhere zu erreichen, wohl aber um das Mannigfaltige zu erzielen, und die größere Kunde, die reichere Erfahrung der Jahrhunderte gegen die frische Originalität der ältern Meister in die Wagschale zu legen.

Noch bleibet übrig, neben der Behandlung und dem Styl einen ähnlichen Fortgang im Ausdruck nachzuweisen, unter dem man am füglichsten dasjenige begreift, was sich von der innern Bewegung des Gemüths in den Mienen äußerlich darstellt.

Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen auf dem Gesicht ist der ältern griechischen Kunst vor Phidias beynahe unbekannt. Die uns übriggebliebenen Denkmale der ersten und zweyten Epoche zeigen alle Ruhe und Gleichgültigkeit, oder dem Lächeln nahe Heiterkeit der Physiognomie, welche z. B. in den Bildsäulen von Aegina gleich ist auf den Bildern der Männer und der Frauen, der Sieger und der Besiegten, der Sterbenden und der noch im Zorn des Kampfes Begriffenen. Derselbe Typus, den das Alterthum für das Antlitz und seinen Ausdruck eingesetzt hatte, ist bis in die Zeiten herab wiederholt, wo der griechische Genius männlich und sein eigener Lehrer geworden, die Fesseln des Ansehens brach und die Wiederholung des Ueberlieferten mit der Nachahmung des Wahren und Naturgemäßen zu vermählen wußte. Doch auch in diesem Zeitalter der durch Myron, Onatas, Polykletus und Phidias umgestalteten Kunst ist der Ausdruck des Gemüthes in den edlern Physiognomien weniger bemerkbar, nicht sowohl wegen Unvermögen der Künstler, als wegen der Nähe der alten Satzung, von welcher man nur allmählig abließ, und wegen der Grundsätze, von denen man ausging. Der Kampf der Centauren und Lapithen in den Metopen des Parthenon aus der Schule des Phidias, zeigt den Schmerz, die Wuth und die Verzweiflung mit großer Kraft in den Häuptern der Centauren ausgedrückt; dagegen tragen die Lapithen alle auf ihrem Antlitz den Ausdruck der Mäßigung und der Ruhe. Um in den Heroen die Ueberlegenheit des Gemüthes darzustellen, achteten jene verständigen Meister für nöthig, dem Antlitz derselben eine ruhige Heiterkeit zu geben, auch unter den Schrecken des Todes. Deßhalb zeigt ein jeder von ihnen in dem hartnäckigsten und furchtbarsten Kampfe das Bild des aus dem stürmischen Meere hervorsteigenden Neptunus beym Dichter:

Graviter commotus placidum caput extulit undis [65]).

Dasselbe sieht man in dem Fries von Phigalia aus derselben Zeit, in welchem auch die Heldenfrauen, von jenen Ungeheuern ergriffen und fortgetragen, in gleicher Weise die größte Mäßigung der Gemüthsbewegungen zeigen, würdig der Gefährtinnen von Helden, die vom Schrecken nicht gebeugt, und nur der Scheu vor der Ungebühr zugänglich sind.

Wei=

Weiter herab belebet sich in allen Bildsäulen, welche zu der Gruppe der Niobe wirklich gehören, aus dem Zeitalter des Praxiteles, zwar das Antlitz merkbarer, aber noch immer ist der Ausdruck des Schmerzens und des Leidens von Fassung und Besonnenheit gemäßigt, zumal in dem bewundernswürdigen Haupte der Mutter, dessen große Züge sich nur zu entfalten und zu beleben scheinen, um ein erhabenes, auch in der größten Schrecknis seiner mächtiges Gemüth zu offenbaren [66]). Ausnahmen bilden nur die jüngern Kinder der Gruppe, welche der geistigen und der körperlichen Reife noch ermangelnd, den lebendigsten Ausdruck des Schreckens und der Angst in den Mienen offenbaren.

Dasselbe gilt von dem einfachen Ausdruck der Heiterkeit und Freude. Im Tanze der drey Huldgöttinnen im Museum Chiaramonti, einem Werke der ersten Zeit vollendeter Plastik, offenbart sich auch beym Schwunge der Bewegungen die Ruhe eines erhabenen Gemüthes und zeigen sich die Charitinnen als die ehrwürdigen Göttinnen, wie sie Pindarus nennt. Eben so überlassen die Jünglinge im Fries des Parthenon, obwohl bewegt von der regen Freude des Festes und dem raschen Gang der Rosse, sich nicht einer hervorbrechenden Lust, sondern zeigen auch in der Freude das Bild der Scheu und der Bescheidenheit. Auch bey der gleich alten Venus von Melos, obwohl sie ihre eigene göttliche Schönheit zu feyern scheint, liegt über den großen Zügen des Angesichts doch eine ihrer selbst so mächtige und in sich klare Ruhe des Gemüths, daß sie manchem durch das Uebermaß des Ausdruckes verwöhnten als Gleichgültigkeit erschienen ist [67]).

Wie in diesen Werken die Heiterkeit und Freude, so ist in andern derselben Zeit der Ausdruck der Betrübniß gemildert. In dem unvergleichlichen Relief, welches die Trennung des Orpheus von der Eurydice durch Mercurius darstellt, ist der Ausdruck eines tiefen Schmerzes durch eine wehmüthige Ergebung gemäßigt. Dem verständigen Künstler genügt jene „wenig heitre Stirn“ des Virgilius und die leise Neigung der Häupter, um alle Gefühle zu bezeichnen, die eine so grausame und plötzliche Scheidung erregen mußte [68]).

War aber jene Fassung in Schrecknis und Schmerz, und diese Mäßigung in Freude und Trauer, war dieses ruhige Maaß der Gemüther nur in dem Begriff und der Ansicht der Künstler, oder lag es in ihrer Zeit und trat es ihnen in den Gestalten und Geberden ihrer Zeitgenossen beym Handeln und Leiden derselben entgegen? haben sie in jener Welt heiterer Ruhe und besonnener Fassung nur das Ergebniß ihres Nachdenkens über Mittel und Art der Kunst, oder den Ausdruck der Stimmung und Bildung der zugleich lebenden Geschlechter, wenn auch geläutert und erhöhet, dargestellt? Daß dieses der Fall sey und jene glücklichen Meister nur

um

um sich zu blicken brauchten, um durch den sie umgebenden bessern Theil der Jugend und des Alters dieselbe Scheu und Ruhe dargestellt zu sehen, die ihnen als der Ausdruck eines sittlichen in sich klaren Gemüthes der würdigste Gegenstand ihrer Kunst zu seyn schien, wird jeder leicht wahrnehmen, der Art und Sitte jener Zeit, dasjenige was galt und geachtet, von der Jugend wie vom Alter begehrt, von ihnen gepriesen wurde, näherer Betrachtung unterwirft. Die bildende Kunst war hier so gut und so vollständig Ausdruck einer durch alte Sitte, Frömmigkeit und innern Frieden glücklichen Zeit, wie die Malerey der deutschen und alt-italischen Schule bis Albrecht Dürer und Raffael. Wem bey den Griechen hierin ein Zweifel bliebe, den würde die Betrachtung der Bildnisse von Feldherrn, Staatsmännern, Philosophen und Dichtern, von Archilochus und Solon bis herab auf Thucydides und Plato vollends überzeugen, in denen dieselbe Großartigkeit, Fassung und Ruhe sich darstellt, welche wir als den Ausdruck der bildenden Kunst in ihrer Zeit nachgewiesen haben. Vergleicht man mit diesen einfachen und ernsten Bildnissen die aus den folgenden Zeiten, so ist in ihnen ein ganz umgewandelter Charakter nicht zu verkennen. So zeigen die Bilder von Aristoteles und Demosthenes die ganze Stärke des Kampfes, welchen jener mit den schwersten Aufgaben des menschlichen Forschens, dieser mit großen Leidenschaften und harten Schicksalen zu bestehen gehabt, und die Anstrengung des Geistes und Gemüthes hat in ihren energischen Zügen tiefe Furchen zurückgelassen. Die Bilder des Menander und Posidonius sind ein Ausdruck der Ueppigkeit und Verweichlichung und eines Gemüthes, das mehr von behaglichen und leichten, als von großen und ernsthaften Gedanken bewegt wird. In andern ist das Uebergewicht unwürdiger Bestrebungen und der Entartung, in welcher die zum Schlimmern gewandte Zeit mehr und mehr erkrankte, nicht zu verkennen, im Ganzen aber leuchtet aus diesen Bildnissen hervor, daß der Charakter der Zeit, die aufgeregter und mannigfacher, aus dem feyerlichen Ernst und der schlichten Klarheit der Frühern in stürmische Leidenschaften und in die Anstrengung vielfacher Bestrebungen hineingerathen war, sich auch auf den Bildungen der Menschen abdrückte [68]). Nur die spätern Häuptlinge der philosophischen Schulen der Akademie, der Stoa, tragen noch auf ihrem ehrwürdigen Antlitz das Gepräge der Ruhe und der stillen Würde, von der ihr, dem Drange des Lebens entzognes Gemüth fortdauernd erfüllt war. Daß die Kunst, die bildende besonders weder jetzt noch später, da die römischen Gestalten in ihren Kreis eintraten, dahin sich herabließ, dasjenige, was die schlimmere Zeit Leidenschaftliches, Ueberspanntes und Entartetes in sich darstellte, in ihre höheren Bildungen überzutragen, daran wurde sie durch die strenge Festigkeit der Muster und Gesetze gehindert, denen sie zu folgen genöthigt

war.

war. Dagegen sehen wir sie bemüht, das Bessere was in dieser Umgestaltung hervortrat, in sich und in den Kreis ihrer Bildungen aufzunehmen. Dieses aber ist ein mehr bewegter und mannigfaltiger, ein stärkerer Ausdruck des Gemüthes auf dem Angesicht auch der idealen Gestalten. Die Züge der Venus von Melos kehren in der mediceischen wieder, aber mit größerer Innigkeit und Wärme des Gefühls; was sie an Adel und Großheit verlieren, gewinnen sie an Anmuth und gefälligem Wesen. Der Discobol des Myron, in sehr vielen Wiederholungen auf uns gekommen, zeigt bey wenn auch augenblicklicher, doch angestrengter Bewegung, die größte Ruhe in den Mienen; der Fechter des Agasias, in ähnlicher Bewegung trägt das Aeußerste der Anstrengung und Ermattung auf seinem Angesicht. Bewegter als in allen andern Bildern ist das Haupt der Diana in der herrlichen Statue von Versailles, die auch durch Handlung und Styl neben den Apollo von Belvedere herabrückt. Dieser Apollo selbst aber, großartiger und entwickelter in den Formen des Leibes und Antlitzes als alle, die ihm an Alter vorangehn, vereiniget mit dem höchsten Adel ein von tiefem Zorne bewegtes Gemüth, in einem Ausdruck, und zugleich in einem Schwung der kühn vorschreitenden Gestalt, wie ihn die frühere Zeit nicht in plastischen Werken, wohl aber die homerische Schilderung der Phantasie gezeigt hatte:

Und es erklang das Geschoß auf den Schultern des zürnenden Gottes,
Als er im Schwung annaht', und er wandelte ähnlich dem Nachtgraun [69]).

Während aber in diesem Werke die Entrüstung des Gottes durch die Würde seiner göttlichen Natur gemäßigt wird, ist in dem Laocoon der Ausdruck des Schmerzes mit einer Gewalt ausgeführt, welche von der Ermäßigung eines heroischen Gemüths kaum noch die leiseste Spur übrig läßt. Ungeachtet dessen, was Winkelmann und andere nach ihm hierüber gesagt, geht er über die Grenzen gerechten Maßes hinaus und zeiget zu sehr ein im ärgsten Kampf unterliegendes Gemüth, schon nah, ja schon hingegeben dem Schreckniß der Verzweiflung. Doch hört das Werk deßhalb nicht auf, eines der größten Wunder der Kunst und der menschlichen Schöpferkraft zu seyn.

Diese Umwandlungen, welche die bildende Kunst während der fünf Jahrhunderte ihres hohen Flores ohne je zu entarten in Bezug auf Handlung, Styl und Ausdruck erfahren hat, reichen in vielen Fällen hin, unter dem Besten, was uns geblieben ist, das Frühere von dem Spätern zu unterscheiden, und in den Werken den Charakter der Zeit, die es hervorgebracht, zu erkennen. Mit Darlegung derselben sind wir zugleich an dem Ziele dieser Abhandlungen angekommen [70]).

Nach-

Nachdem die Ansichten von Winkelmann über Ursprung, Entwicklung und Bestand der bildenden Kunst der Griechen, über Scheidung des Hetrurischen und Griechischen, des Frühern und Spätern durch Untersuchungen seiner Nachfolger und durch neue Entdeckungen wichtiger Kunsturkunden des Alterthums theils erschüttert, theils zusammengestürzt waren, galt es, das Gebäude nach neuem Plane und dem Stande dieser Studien gemäß, wieder aufzurichten, und sind die entwickelten Ansichten begründet, so zeigt die bildende Kunst unter den Griechen zwey Epochen, jede von beynahe gleicher mehr als fünfhundertjähriger Dauer, die eine des symbolisch-heiligen, die andere des vollendet-idealen Styles, jede bewahret durch alte Satzung und den Geist der Zeitalter, eigenthümlich durch ihre Natur, überraschend durch ihre Festigkeit und Dauer, und die jüngere groß durch ihren Erfolg, beyde durch eine hundertjährige Epoche der Entwickelung voll hoher Eigenthümlichkeit verbunden, und in diesen Dreyen ein großes in sich abgeschlossenes Ganzes, dem an Umfang und Mannigfaltigkeit, an Sicherheit der Grundsätze und Weisheit der Ansichten, an Schönheit und Erhabenheit, im Gebiet des menschlichen Geistes kaum eine andere That oder Erscheinung kann verglichen werden.

Von diesen Erwägungen, welche sich auf wissenschaftliche Studien und Kunst zugleich beziehen, ist der Uebergang leicht und eben zur Erinnerung an den erhabenen Monarchen, welcher in seinem Gemüth Kunst und Wissenschaft mit gleicher Neigung umfasset, und dessen königlicher Gesinnung nur derjenige entspricht, der in Beyden nach dem Gründlichen und Dauernden trachtet. Zu diesem Zweck hat er auch unsern Verein erneuert, und welches auch die vorübergehenden Deutungen des Tages seyn mögen, nach den Kräften seiner Mitglieder die Wissenschaft in ihrer Selbstständigkeit und Würde zu bewahren bestehet er noch an seinem sechs und sechzigsten Stiftungstage, und wird bestehen unter der Aegide eines Königes, dem jeder seiner Unterthanen mit begeistertem Herzen zuruft:

Heil ihm dem Vater des Vaterlands!

Anmerkungen
zur
dritten Abhandlung.

1) Die Schüler der großen Meister, welche die Kunst vollendet, des Myron, Pythagoras, Phidias, Polykletus aus Sicyon, füllen hauptsächlich den ersten Zeitraum der vollendeten Kunst, vom persischen bis zum Schlusse des peloponnesischen Krieges, und wir werden deßhalb zunächst von ihnen hauptsächlich in so weit handeln, als sie noch Stoff zu chronologischen Erörterungen bieten, und dann einige alte Kunstgenealogien, deren Glieder sich über dieselbe Zeit ausbreiten, beleuchten.

Als des Myron Schüler kennen wir den Lycius, Plin. H. N. 34. Sect. 19. S. 109 und 163. VII. Anm. der sein Sohn war, wofür Athenäus, B. 11. S. 488. D. den Polemon ἐν πρώτῳ Ἀκροπόλεως als Zeugen anführt. Dort wird auch erwähnt, daß nach dem Grammatiker Didymus die von Demosthenes genannten Λυκιουργεῖς φιάλαι den Namen von diesem Lycius hätten, und nach Athenäus auch im Harpokration Lex. Rhet. s. v. λυκιουργεῖς, an beyden Orten mit Widerspruch.

Plinius, H. N. L. 34. Sect. 19. S. 125. nennt von ihm Argonauten und einen erlöschendes Feuer anblasenden Knaben, ein seines Lehrers würdiges Werk: qui fecit dignum praeceptore puerum sufflantem languidos ignes et Argonautas. Von den Argonauten dieses Meisters ist nichts weiter bekannt; und ehe man mit Visconti Mus. P. Clement. Th. III. S. 56. das in mehreren Nachbildungen erhaltene, früher Cincinnatus, seit Winkelmann Jason genannte Marmorbild daher leiten könnte, müßte erst erwiesen seyn, daß es ein Jason sey, was durch die allgemeine Zustimmung, welche diese, in ihren Gründen schwache, und die Statue nicht erklärende Annahme gefunden hat, noch keines Weges erwiesen ist. Sie gehört zu einer beträchtlichen Anzahl ähnlich gestellter Werke, die ihren ersten Typus schon in der Procession um die Cella des Parthenon haben. Sie stellen einen sich rüstenden Mann vor, der, während seine Hände noch mit Anlegung der Sandalen beschäftigt sind, mit seinem Geiste schon vorwärts dringt. Belehrend ist hierin besonders die schöne Bildsäule Alexanders des Großen in der Glyptothek, die sehr passend in der Nähe des Jason aus dem Palast Braschi aufgestellt ist, und in Rom im Hof des Palastes Altemps in einer colossalen Bildsäule sich wiederholt findet. Hier ist der Panzer, welcher neben dem Helden steht, und sein in Begeisterung aufwärts dringender Blick ein doppeltes sehr entscheidendes Motiv zur Erklärung der Handlung. Der Feind ist nahe, es gilt sich zur Schlacht zu rüsten, und während dieses geschieht, leuchtet über dem Antlitz schon die Begeisterung des bevorstehenden Kampfes. Diesen Alexander, an dem Arm und Beine fehlten, hat Thorwaldsen — mit einer Oelflasche (λήκυθος) in der auf dem Knie ruhenden Hand ergänzt, worüber mich weitläuftiger zu erklären, ich durch die Verehrung gegen den größten Plasten der neueren Zeit abgehalten werde.

In ähnlicher, wenn auch weniger bewegten Handlung sind alle ähnlichen Bilder, auch der Jason hier und der in Paris, und was man neben dem Pariser für eine Pflugschaar gehalten, ist eine Beinschiene (κνημίς), welche als Nebenwerk und an der Erde liegend eben so versäumt ist, wie der andere Schuh dabey, und deßhalb etwas roh aussieht. Auch waren von Lycius zu Olympia neben dem Hippodamion auf einem marmornen Halbkreise Zeus, den Thetis und Hemera (Eos) um das Leben ihrer Söhne flehten. Diese Gruppe war in der Mitte, und die beyden Göttinnen werden seine Kniee umfaßt haben. An den beyden Enden des Halbkreises einander gegenüber standen Achilles und Memnon, offenbar als zum Kampfe gerüstet; neben ihnen und einander ebenfalls gegenüber Odysseus und Helenus, als die weisesten beyder Heere; dann Menelaus und Paris, als die natürlichen Feinde, dann Diomedes dem Aeneas, Ajax dem Deiphobus entgegen, also außer der mittleren Gruppe noch zehn Bildsäulen. Das große Werk war ein Weihgeschenk von Apollonia am jonischen Meerbusen, aus der Siegesbeute von den Abantern.

Diese Nachricht ist hier ausführlich eingerückt, weil sie zu den wenigen gehört, welche wir über die Anordnung und Aufstellung größerer Statuengruppen bey den Alten haben, und in dieser Hinsicht sehr belehrend ist. Daß die Form des Halbkreises dafür auch sonst gewöhnlich war, zeigt die in Ithaka gefundene, aus kleinen bronzenen in einen Halbkreis vereinigten Figuren bestehende, Wiederholung einer Gruppe, welche die Scene der Fußwaschung nach Odysseus Heimkehr darstellte, und von der Hr. v. Bröndstedt nur das Bild des Odysseus selbst erhalten konnte. Vergl. Giornale Arcadico Vol. LII. S. 25. der Abhandlung über die Statue der Penelope im Vaticanischen Museum. Wir geben diese Bemerkungen besonders denen zu erwägen, welche, nachdem einmal Statuengruppen aus Giebelfeldern der Tempel bekannt geworden sind, bemüht scheinen, Alles der Art in dieselbe Form der Aufstellung und in dem Giebel irgend eines Tempels unterzubringen, die Niobebilder nicht ausgenommen. — Andere Schüler des Myron sind nicht bekannt.

Auch von Pythagoras aus Rhegium wird nur Einer, Sostratus, sein Schwestersohn, Plin. H. N. §. 5. a. a. O. S. 116. und von diesem nichts als der Name erwähnt. Von Phidias Schülern kennen wir die beyden des großen Lehrers würdigen Meister Alcamenes und Agoracritus, von denen hier zu handeln nicht nöthig ist. Zu diesen beyden nennt Plinius noch einen Dritten als des Phidias Schüler, Colotes. Panänus, des Phidias Bruder, malte zu Elis im Innern den Schild einer Minerva, „quam fecerat Colotes, Phidiae discipulus et in faciendo Jove Olympio adjutor. H. N. 35. Sect. 34. S. 195. Die Malerey im Schilde deutet auf ein toreutisches Werk aus Gold und Elfenbein. Vergleicht man damit H. N. 36. Sect. 55. S. 338. die Meldung, nach welcher derselbe das Dach eines Minerventempels zu Elis kunstreich ausführte, so ist kaum zweifelhaft, daß jene Minerva das Tempelbild dieses Heiligthums war, und Kolotes, der mit dem Meister am Jupiter gearbeitet, wird nun seine Kunst durch Nachbildung der Minerva im Parthenon versucht haben. Auch der aus Gold und Elfenbein gearbeitete Tisch zu Olympia, auf dem die Siegespreise standen, wird ihm von Pau-

sanias beygelegt. B. 5. K. 20. S. 427. Doch heißt es dort von ihm: Εἶναι δὲ φασιν ἐξ Ἡρακλέους τὸν Κωλώτην· οἱ δὲ πολυπραγμονήσαντες σπουδῇ τὰ ἐς τοὺς πλάστας, Πάριον ἀποφαίνουσιν ὄντα αὐτόν, μαθητὴν Πασιτέλους. Πασιτέλη αὐτὸν διδαχθῆναι. Καὶ Ἥρα κ. τ. λ. wo Amasäus richtig gesehen, daß hinter διδαχθῆναι der Name vom Lehrer des Pasiteles fehlte. — Für die Zeit des Pasiteles, der in Rom das Bürgerrecht mit seiner Vaterstadt nach dem Bundesgenossenkrieg erhielt, scheint Plinius selbst zu stimmen, wenn er H. N. Sect. 13. S. 129. ihn unter diejenigen Künstler stellt, die Philosophenstatuen gemacht haben: Colotes, qui cum Phidia Jovem Olympium fecerat, philosophos (fecit). Philosophenstatuen als Klasse können kaum vor Gründung der Philosophenschulen in Athen gesetzt werden, und so würde schwer halten, diesen Kolotes über die Mazedonische Zeit hinauszubringen. Gleichwohl ist die Nachricht des Plinius über seine Verbindung mit Phidias und Panänus zu bestimmt, als daß man sie verwerfen könnte, und da auf der andern Seite die „sorgfältigen Nachforscher über die Plastiker“ beym Pausanias auch ihre Beachtung verdienen, so bleibt wieder nichts übrig, als zu dem zwar an sich leichten und gefahrlosen, aber doch immer leidigen Mittel der Verdoppelung zu greifen, also den Schüler des Phidias und den Schüler des Pasiteles als zwey verschiedene Künstler desselben Namens zu unterscheiden. Die Orthographie desselben schwankt übrigens bey Plinius zwischen Colotes, Colothas, Colytes. Vergl. Harduin a. a. O. B. V. S. 129.

Zahlreicher sind die Zöglinge, welche Plinius von Polycletus anführt. Polycletus discipulos habuit Argium, Asopodorum, Alexin, Aristodemum, Phrynonem, Dinonem, Athenodorum, Damiam, Clitorium, Myronem, Lycium. Plin. H. N. a. a. O. Sect. 19. S. 109. Hier hat, um beym Schlusse der Stelle zu beginnen, Harduin statt der Leseart aller früheren Ausgaben Myronem, Lycium zuerst Myron Lycium aus Cod. Reg. II. Colb. 3 hergestellt. Auch die Pollinger Handschrift, die in Einem Worte Mirunlitium hat, führt dahin, und die Sache kann, da Lycius als Sohn und Schüler des Myron vollkommen sicher ist, keinem Zweifel unterliegen. Der Graf Clarac dagegen, der zu Paris die description des Antiques du Musée Royal, welche Visconti angefangen, fortgesetzt hat, Par. 1820. zählt in dem dieser Beschreibung angehängten Tableau chronologique S. 383. als Schüler des Polykletus auf Dinon st. Lycius, fils de Myron, élèves de Polyclète de Sicyone; und um dem berühmten Myron auszuweichen, wird beygesetzt, „il parait que c'est le Myron de Lycie de Pline“. Dieser Myron von Lycien des Plinius muß nach dem Grafen von Clarac eine bekannte Person seyn, weil er sich ohne weiters auf ihn bezieht. Doch ist er nichts als eben die verdorbene Leseart: Myronem Lycium, und dieser Nachfolger von Visconti hat also erstlich in der längst erkannten und gehobenen Verderbniß der Stelle noch jetzo einen neuen Myron aufgefunden, und aus ihrer Berichtigung glücklich herausgelesen, daß Lycius, der Sohn des Myron, ein Schüler des Polycletus sey. Von dieser Art ist das Meiste in jenem Buche, was neu und als Eigenthum des Herausgebers hinzugekommen, eine wahre Verwilderung der Archäologie, in einem Lande, welches noch vor Kurzem dieses Studium durch den

großen

großen Geist Visconti's beleuchtet sah, und in einem Buche, welches den gebildeten Männern aller Völker, die nach Paris in dem Museum zusammenströmen, als Leitfaden und Unterricht gebothen wird! In Rom sieht es mit solchen Werken leider nicht besser aus.

Von den meisten andern sind nur die Namen aus dieser Stelle bekannt, und waren in griechischer Orthographie: Ἀργεῖος Ἀσωπόδωρος, was also wohl in Argivus Asopodorus d. i. Asopodorus aus Argos, von Plinius umzuschreiben war. Das Tableau chronologique verfährt mit ihm S. 382. auf ähnliche Weise wie mit Lycius, indem eingereiht wird: Asopodore d'Argos, st. Argius, st.; doch es wird besser seyn, den Einmal erinnerten Leser mit gehäufter Aufzählung solcher Dinge zu verschonen. — Ἄλεξις. Einen dieses Namens nennt Pausanias, wo von der Bildsäule des Kratinus aus Aegira in Achaja, des schönsten Knaben und kunstreichsten Ringers seiner Zeit, die Rede ist, neben welchem die Eleer auch seinen Ringlehrer aufzustellen gestatteten: τὸν δὲ ἀνδριάντα ἐποίησε Σικυώνιος Κάνθαρος, Ἀλέξιδος μὲν πατρὸς, διδασκάλου δὲ ὢν Εὐτυχίδου. Paus. B. 6. K. 3. S. 457. War Alexis nicht auch Bildhauer, so gab es keine Veranlaßung, ihn hier zu nennen und dem Lehrer seines Sohnes entgegenzustellen, da Pausanias in der Regel die Namen der Väter sonst ausläßt. Wir erfahren also aus der Stelle das Vaterland des Alexis, des Kantharus, und, da die Zeit des Alexis durch Polykletus bestimmt ist, auch das Zeitalter dieses und des Eutychides. — Ἀριστείδης bekannt nur aus dieser Stelle und der ehrenvollen Zusammenstellung mit Alkamenes: Alcamenes, Phidiae discipulus, et marmorea fecit, et aereum pentathlon, qui vocatur ἐγκρινόμενος. At Polycleti discipulus Aristides quadrigas bigasque. Plin. a. a. O. §. 12. S. 122. — Φρύνων (in den ältern Ausgaben steht Phrinonem. Erst die Veneta von 1507. hat die rechte Schreibung nach der Analogie von Φρύνη, Φρῦνις, und Φρυνίων Athen. XIII. S. 593. F. Den Namen Φρύνων trägt auch ein Thebaner bey Athen. IV. S. 148. E.) und Δείνων (gleichnamig mit dem Geschichtschreiber b. Lucian III. Macrob. 15. S. 218. und das. die Ausl.) sind nur durch diese Stelle ihrem Namen nach bekannt. — Ἀθηνόδωρος, verschieden von dem Mitarbeiter am Laocoon aus Rhodus, kommt unten wieder vor: Fecerunt .... Athenodorus feminas nobiles: §. 26. S. 128. und bey Paus. zusammen mit dem folgenden Δαμίας Κλειτώριος. Die alten Ausgaben haben Demeam, Clitorium als getrennte Namen; erst die zweyte Veneta gibt Dameam. Daß Clitorius Name von seiner Vaterstadt Κλείτωρ in Arkadien sey, ist kein Zweifel, und Harduin hat deßhalb Damiam Clitorium drucken lassen, wohl aus Pausanias. Beyde Formen Δαμίας und Δημίας sind ächt, doch letztere, als jonisch, dem äolischen Namen eines Arkadiers nachzusetzen. Die Endung ΙΑΣ bey Eigennamen ist in den meisten Fällen mit ΕΑΣ im Streit, und diese bey Stämmen auf einen T Laut in der Regel vorzuziehen. Selbst Φειδίας ist wohl ursprünglich Φειδέας geschrieben worden wie Πυθέας. Auch hat Clavier diese Schreibung Δαμέας im Texte, Δαμίας als Variante unter demselben. Pausanias B. 10. K. 9. S. 819. hat von beyden in Beschreibung der Weihgeschenke der Spartaner aus dem peloponnesischen Kriege zu Delphi folgende Stelle: Ἀθηνόδωρος δὲ καὶ Δαμίας, ὁ μὲν τὴν Ἄρτεμίν τε καὶ Ποσειδῶνα

εἰρ-

εἰργάσατο, ἔτι δὲ τὸν Λύσανδρον· Ἀθηνόδωρος δὲ τὸν Ἀπόλλωνα ἐποίησε καὶ τὸν Δία. οὗτοι δὲ Ἀρκάδες εἰσὶν ἐκ Κλείτορος. Ihre Thätigkeit erstreckt sich also bis über den peloponnesischen Krieg und die Ol. 94. herab, so daß sie zu den Künstlern, die Plinius unter Ol. 95. zusammen reiht, Naucydes u. d. herabreichen. Da nun beyde Klitorier waren, und nicht abzusehen ist, weßhalb Plinius dieses von dem einen sagen sollte, von dem andern nicht, so wird bey ihm wohl zu lesen seyn Polycletus discipulos habuit . . . . Athenodorum, Dameam, Clitorios, Myron Lycium. Uebrigens bleibt unbestimmbar, ob in dieser Liste nicht die Schüler der beyden großen Polyklete, welche wir in der zweyten Abhandlung Anmerk. S. 62. ff. unterschieden haben, des Sicyoniers mit zwar bewunderten aber noch einförmigen Bildsäulen, und des ältern Polykletus aus Argos, der die Hera gemacht und die Toreutik vollendet hatte, durch einander gestellt worden sind. Wir werden darauf später zurückkommen.

Von den beyden Kunstgenealogieen, welche wir zu erörtern gedenken, beginnt die eine mit Kritias, dessen spätere Jahre, wie wir Abh. 2. Anm. 16. nachgewiesen, mit der Jugend des Phidias um Ol. 72. zusammen fallen, während Plinius ihn mit des Phidias Alter in die 84. Ol. herabrückt. Pausanias gibt, B. 6. K. 3. S. 457. diese Folge seiner Nachkommen in der Kunst: Κριτίας. — Πτόλιχος ὁ Κερκυραῖος. Plinius H. N. 34. S. 19. S. 128. nennt auch einen Dionysodorus Critiae discipulus unter den Künstlern von gleichmäßigem Ruhm »sed nullis operum suorum praecipui«. — Ἀμφίων. vollständiger Ἀμφίων Ἀκέστορος Κνώσσιος Pauf. 10. B. 15. K. S. 834. mit der Meldung, daß er den Kyrenäern Battos, den ersten, welcher sie aus Thera nach Libyen führte, auf einem Wagen nach Delphi gemacht hat. Kyrene ist seine Wagenlenkerinn und Libya auf dem Wagen bekränzt ihn. — Πίσων, ἀνὴρ ἐκ Καλαυρίας. Er machte des Lysander Wahrsager Abas nach Delphi, Pauf. B. 10. K. 9. S. 819. wo er Παίσων heißt: καὶ ὁ μάντις τέχνη Παίσωνος ἐκ Καλαυρείας τῆς Τροιζηνίων. Kuhnius vermuthet, daß die Orthographie des Namens Πείσων sey, wohin auch die Etymologie von Πειθω führt. Als Mitarbeiter an den Weihgeschenken von Aegospotamos tritt er in Verbindung mit Athenodorus und Dameas, von denen vorher. — Δαμόκριτος. In derselben Stelle weiter oben heißt er Δημόκριτος Σικυώνιος mit der Nachricht, daß er die Bildsäule des Hippos von Elis gemacht und im fünften Glied aus der Schule des Kritias abstamme. Er wird also, wenn sein Lehrer nach Ol. 94. gesetzt wird, an Ol. 100. und den Anfang der thebanisch-spartanischen Zeit herabreichen. Plinius nennt ihn a. a. O. §. 28. S. 129. unter denjenigen, welche Philosophen gemacht haben.

Die zweyte Genealogie, in welche sich die Namen der Polyclete mischen, muß zum Theil erst durch Combination verschiedener Meldungen gewonnen werden.

Polykletus aus Argos ist der Lehrer des Kanachus aus Sicyon, nach Pauf. B. 6. K. 13. S. 482. Wir haben Abh. 2. Anm. 31. nachgewiesen, daß der ältere Polykletus aus Argos und ein jüngerer Kanachus aus Sicyon zu verstehen sey. Eines Kanachus aus Sicyon Bruder ist Aristokles. Pauf. B. 6. K. 9. zu Anf. S. 472. Dieser ist Lehrer des Synnoon aus Aegina, dieser des Ptolichus, seines Sohnes, Pauf. das. dieser des

So-

Sostratus aus Chios, welcher verschieden ist vom Sohn und Schüler des Pythagoras aus Rhegium, von dem wir oben gesprochen. Sostratus lehrte den Pantias, aus Chios, seinen Sohn. Paus. 6, 9. S. 437. *Παντίας Χῖος, παρὰ τῷ πατρὶ δεδιδαγμένος Σωστράτῳ.* Von diesem nun bis auf Aristokles aus Sicyon rechnet Pausanias sieben Kunstgeschlechter zurück: *Παντίας . . . ὃς ἀπὸ Ἀριστοκλέους τοῦ Σικυωνίου καταριθμουμένῳ τοὺς διδαχθέντας, ἕβδομος ἀπὸ τούτου μαθητής.* (B. 6, K. 3. §. 4.) Die aus ihm zusammengestellte Herleitung *Ἀριστοκλῆς, Συννόων, Πτόλιχος, Σώστρατος, Παντίας* zeigt ihn aber erst als den vierten Schüler. Es fehlen also drey, welche wir versuchen wollen auf anderm Wege nachzuweisen. Zuerst ist nicht wahrscheinlich, daß Aristokles der Bruder des jüngern Kanachus gewesen seyn könne, der mit seinem Lehrer, Polykletus dem ältern von Argos, an der Siegesbeute von Aegospotamos gearbeitet hat. Vgl. die 2. Abh. 31. Anmerk. denn in der Zeit des jüngern Kanachus war die Kunstübung allgemein verbreitet, und die langen Kunstgenealogieen beginnen nicht mehr in diesem Zeitalter. Schon aus Phidias, Skopas, Praxiteles, Lysippus Werkstatt kommt man kaum irgendwo in das dritte Glied herab, und wo jene längern Kunstgenealogieen erscheinen, gehen sie immer von einem Meister des alten Styles aus. Aristokles wird also dem ältern Kanachus an die Seite nach Ol. 65. hinaufrücken. Vgl. 2. Abh. Anmk. S. 43. f. Darauf deutet auch Pausanias selbst hin, indem er sagt, Aristokles habe seinem Bruder Kanachus an Ruhm wenig nachgestanden: *Ἀριστοκλῆς Σικυώνιος, ἀδελφός τε Καναχου καὶ οὐ πολὺ τὰ ἐς δόξαν ἐλασσούμενος.* Der jüngere Kanachus mußte durch Schlüsse erst gefunden werden, und sein Ruhm ist auf keinen Fall bedeutend gewesen: der berühmte, den dieses Urtheil bezeichnet, kann nur der ältere seyn. Ist aber, wie bey der Zusammenstimmung der Nachrichten nicht zu zweifeln, die Folge von Synnoon bis Pantias ächt und nicht unterbrochen, so wird die Lücke für die drey fehlenden Namen zwischen Synnoon und Aristokles anzunehmen seyn. Nun heißt aber Aristokles ein Schüler und Sohn des Kleötas (*Ἀριστοκλῆς μαθητής τε καὶ υἱὸς Κλεοίτα* Paus. 5, 24. S. 441.) welcher die kunstreichen Schranken für den Auslauf der Pferde zu Olympia (carceres, *ἱππάφεσις*) gemacht hat. Paus. 6, 20. S. 503. 4. Dieses Werkes rühmt er sich in der Inschrift auf einer Bildsäule zu Athen, welche Pausanias dort anführt, und nennt sich ebenfalls einen Sohn des Aristokles:

ὃς τὴν ἱππάφεσιν σεν Ὀλυμπίᾳ εὕρατο πρῶτος,
τεῦξέ με Κλεοίτας, υἱὸς Ἀριστοκλέους.

Wir bekommen dadurch folgende Reihe:

Ἀριστοκλῆς α΄ Σικυώνιος
Κλεοίτας sein Sohn
Ἀριστοκλῆς β΄. Κάναχος α΄. seine Söhne.
Συννόων Αἰγινήτης
Πόλιχος sein Sohn
Σώστρατος Χῖος
Παντίας sein Sohn.

Se:

Gehört aber der zweyte Aristokles mit seinem Bruder, dem ältern Kanachus, in Ol. 65. so rückt der Großvater um zwey Geschlechter, also auf Ol. 50. hinauf, und da wie man sieht der Vater den Sohn lehrt, so sind wir hier in der alten Kunstschule von Sicyon auf ein Geschlecht gestoßen, in dem die Kunst erblich fortgeht, so daß es keinen Anstand finden kann, den alten Aristokles als den Ahnherrn der Schule zu betrachten, zumal er nun in Ol. 50. mit Dipönus und Scyllis zusammentrifft und in eine Zeit fällt, wo zuerst die Kunst sich in Bewegung zum Bessern setzte, und man anfängt, die einzelnen Meister bestimmter zu unterscheiden. Wenn also Pausanias den Pantias als den siebenten Schüler von Aristokles an zählt, so haben seine Quellen offenbar jenen alten Meister an den Anfängen der Kunstentwickelung gemeint, und wir haben von jener frühen Zeit an eine Kunstgenealogie von einer Ausdehnung, wie sie bey unsern mangelhaften Nachrichten sich kaum noch erwarten ließ. Zwar könnte man glauben, daß noch ein Glied abgehe, weil Pantias erst der sechste Schüler von jenem alten Aristokles ist; aber wahrscheinlich hat Pausanias hier nach Schülern gezählt, wie er anderwärts nach Geschlechtern zählt, wo der, von welchem die Rechnung angeht, im ersten Geschlechte steht. Versteht man ihn so, so erscheint Pantias allerdings im siebenten Kunstgeschlecht nach dem alten Aristokles, wenn auch erst als der sechste Schüler. Eingehend auf die chronologischen Bestimmungen, deren die Reihe fähig ist, beginnen wir mit einer Schwierigkeit, welche sich gegen das frühe Alter des Kleötas, das ihm die dargelegte Genealogie anweiset, zu erheben scheint. Es sagt nämlich Pausanias 1, 24. S. 56. 57. iu Beschreibung der Statuen zu Athen: *Πρῶτοι μὲν γὰρ* (nämlich *οἱ 'Αθηναῖοι ἐπωνόμασαν*) . . . *ἀκώλους 'Ερμᾶς· ὁμοῦ δέ σφισιν ἐν τῷ ναῷ σπουδαίων Δαίμων ἐστίν* (l. *ὁμοίως δέ σφισιν ἐν τῷ ναῷ*) *ὅστις δὲ τὰ σὺν τέχνῃ πεποιημένα ἐπίπροσθεν τίθεται τῶν ἐς ἀρχαιότητα ἡκόντων, καὶ τάδε ἐστὶν οἱ θεάσασθαι. Κράνος ἐστὶν ἐπικείμενος ἀνήρ, Κλεοίτου, καὶ οἱ τοὺς ὄνυχας ἀργυροῦς ἐνεποίησεν ὁ Κλεοίτας.* Amasäus übersetzt: Jam qui artificium plurimi aestimat, haec antiquissimi operis signa quae intueatur habeat. Vir quidam est etc. Er nimmt also *ἐπίπροσθεν τίθεσθαι* für sich als hochschätzen, und verbindet *ἐστὶ θεάσασθαι καὶ ταῦτα τῶν ἐς ἀρχαιότητα ἡκόντων*, wodurch das folgende Werk des Kleötas als ein sehr altes bezeichnet würde. Auch Heyne A. T. S. 378. scheint die Stelle so gefaßt zu haben: Cleoetas inter antiquiores referendus erit, ut ex loco de ejus statua Athenis in acropoli 1, 24. S. 57. apparet. Warum aber nun nach Heyne von diesem Kleötas der Kleötas des sechsten Buches verschieden seyn soll (Alius Cleoetas, Aristomenis (?) filius, carceres hippodromi Olympiae fecerat, in quem est epigramma VI, 20, p. 504. et in Analect. T. III. p. 193. CCVIII.), ist nicht abzusehen. Denn an allen drey Stellen, wo Kleötas vorkommt, wird er als bildender Künstler bezeichnet 5, 24. S. 440. als Lehrer seines Sohnes Aristokles; 6, 20. S. 503. 4. wo das oben erwähnte Epigramm ihn als Urheber der Statue nennt (*τεῦξέ με*), auf welcher es stand, und 1, 24. S. 57. wo von ihm eine Statue zu Athen erwähnt wird. Ja es ist kaum ein Zweifel, daß sie dieselbe sey, welche das Epigramm trug, dessen Mittheilung Pausanias bis an den Ort verschob, wo er von der *ἱππάφεσις* des Kleö-

tas

tas zu sprechen hatte. — Indeß hat schon Sylburg die Unhaltbarkeit von der amasäischen Erklärung der fraglichen Stelle eingesehen, da ἐπίπροσθεν τίθεσθαι nothwendig praeponere d. i. majoris aestimare heißt, und demnach übersetzt: Qui vero artificiose elaborata vetustis anteponit, ei haec spectare licet. Vir quidam est etc. Siebelis glaubt sofort mit Martini, daß die vorher erwähnten Werke mehr durch ihr Alter als durch ihren Werth ausgezeichnet gewesen; aber der Dämon der Σπουδαῖοι ist unmöglich eine alte Gottheit, da der Begriff selbst kaum über die Zeiten der Philosophenschulen hinausgeht; und ebenso wenig ist eine offenbar bronzene Bildsäule mit silbernen Nägeln ein Werk späterer Kunst. Ist demnach die Stelle richtig, so wird ihr Sinn seyn: wer bey alten Werken mehr auf die Kunst, mit welcher sie ausgeführt sind, als auf ihre Alterthümlichkeit sieht, der u. s. w. und das τὰ σὺν τέχνῃ πεποιημένα wird auf die auch in den silbernen Nägeln sinnreiche Ausführung des alten Werkes gehn. — Ueber die Zeitalter der einzelnen Künstler in jener Genealogie haben wir zwey Nachrichten aus erster Hand bey Pausanias, und eine aus zweyter bey Plinius. Pausanias meldet 6, 9. S. 427. Ptolichus habe dem Theognetus aus Aegina, der unter den Knaben gesiegt, die Bildsäule gemacht. Da in der Künstlerreihe der Genealogie bis Ptolichus drey Mal ein Vater den Sohn lehrt, so hat man dadurch, das Menschenalter zu 8. Olympiaden gerechnet, 24. Olympiaden; dazu noch ein Kunstalter zwischen Aristokles und Synnoon von 5. Olympiaden gerechnet, zusammen 29. Olympiaden, so kommt Ptolichus mit 29. Olympiaden zu 50. auf Ol. 79. und dahin fällt auch ungefähr das Zeitalter des Theognetus. Dieser war von Mutterseite Oheim des Aristomenes von Aegina, der auch unter den Knaben gesiegt, auf welchen Pindar das 8te pythische Gedicht gemacht hat, das. v. 48. Dieser Sieg aber fällt in 35. Pyth. d. i. Ol. 83, 3. nach der Göttinger Handschrift gar in 38. d. i. Ol. 88. auf keinen Fall jedoch nach der Unterjochung von Aegina, Ol. 80, 3. und wie der Inhalt des Gedichtes zeigt, unmittelbar vor dieselbe während des Kampfes. Vgl. K. O. Müller Aeginett. S. 177. 8. Wir kommen demnach durch die Bildsäule des Theognetus mit dem Ptolichus in dasselbe Zeitalter, welches ihm die Kunstgenealogie anweiset, zwar nur mit Einer Olympiade Unterschied zwischen Theognetus dem Knaben und seinem Neffen; indeß reicht in solchen Fällen das Zusammentreffen in dem Zeitalter hin. Auch sind Oheim und Neffe durch keinen nothwendigen Zeitraum getrennt, wie Vater und Sohn. Zugleich verschwindet die Schwierigkeit, die Heynen A. T. S. 378. y. der den Ptolichus nach seiner Berechnung viel später bringt, zur Annahme nöthigte, als Oheim des Aristomenes einen andern als den erwähnten Theognetus anzunehmen. Diversus esse debuit hic Theognetus ab eo, quem Pind. Pyth. VIII. 48. memorat, Aristomenis victoris Pythiis Ol. 83, 3. avunculo. Polichus enim multo serius vixit.

Die zweyte chronologische Bestimmung trifft den letzten der Reihe Pantias, Sohn des Sostratus aus Chios. Nach Pausanias 6. 9. S. 473. sind zu Olympia des Argivers Chimon, und des Aristeus seines Sohnes Bildsäulen, jene von Naukydes, diese von Pantias, gemacht worden. Beyde scheinen gleichzeitig gesiegt zu haben: Ἀριστεὺς δὲ Ἀργεῖος, δολιχοῦ μὲν νίκην ἔσχεν αὐτός, πάλης δὲ ὁ πατὴρ τοῦ Ἀριστέως Χείμων· ἑστήκασι μὲν

δὴ

δὴ ἐγγὺς ἀλλήλων. Von Chimon waren zwey Bildsäulen vorhanden, eine zu Olympia, eine zweyte aus Argos nach Rom in den Friedenstempel gekommen. Sie gehörte nach Pausanias zu den bewährtesten Werken des Naukydes. Beyde Künstler fallen also in dasselbe Zeitalter. Nun stellt Plinius H. N. Sect. 19. S. 109 den Naukydes, den Sohn des Mothon an die Spitze der Künstler, die er unter Ol. 95. vereinigt, und diese Angabe findet ihre Bestätigung durch Pausanias 6, 6. S. 465. Nach ihm nämlich macht Naukydes die Bildsäule des Eukles als Olympischen Siegers, der ein Enkel des Diagoras von seiner Tochter Kallipatereia, ein Neffe des Dorieus war, Paus. 6, 9. S. 473. Diagoras siegte Ol. 79. nach dem Breslauer Schol. zu Pind. Olymp. 7. bey Böckh. Dorieus dreymal Ol. 87. 88. 89. Vgl. Corsini Dissertatt. Agon. S. 128. Geht man nun nach der Berechnung der Geschlechter vorwärts, so trifft des Eukles Zeitalter auf Ol. 95. gerade um die Zeit, wohin Plinius den Naukydes setzt, dem Pantias als gleichzeitig zu achten ist. Heyne A. T. S. 378. der vom zweyten Aristokles an rechnet, bringt den Pantias in das 6te Kunstalter nach Naukydes, und dadurch ein Räthsel in diese Untersuchungen, das er auch anerkennt: ut mirari liceat, cum tam longa artificum successio inter Naucydem et Pantiam intercesserit, quomodo alter patrem et filium alter effingere potuerit. Endlich stimmt selbst die Kunstgenealogie für das Alter, welches des Pausanias Nachricht dem Pantias neben dem Naukydes anweist. Denn fällt Polichus auf Ol. 79. so Sostratus ein Kunstalter nach ihm Ol. 84. und Pantias, des Sostratus Sohn, ein Menschenalter später auf Ol. 92. Wenn demnach Plinius a. a. O. einen Sostratus unter Ol. 114. anführt, als Zeitgenossen des Lysippus, so ist klar, daß man, ohne die ganze Berechnung umzuwerfen, nicht an den Vater des Pantias denken kann. Es kommen dieses Namens mehrere Künstler vor. Außer dem unsrigen aus Chios der früher erwähnte Sostratus aus Rhegium, Schüler des Pythagoras, einer aus Knidus, Erbauer des Pharus von Alexandria unter Ptolemäus Lagi, der Ol. 114. da beginnt, wohin Plinius seinen Sostratus setzt. Der Knidier ist zwar Architect; indeß sind in jenen Zeiten Architectur und Sculptur so eng vereint, daß sie gewöhnlich in demselben Meister gefunden werden. Ein Sostratus, unbestimmt welcher, kommt als Urheber einer Minerva zu Alipheira in Arkadien bey Polybius II. 4. S. 340. neben Hekatodorus vor, welches Werk von Polybius ausnehmend gerühmt wird: τὸ μέντοι τῆς τέχνης ἀποτέλεσμα συμφωνεῖται παρὰ πᾶσι, ὅτι τῶν μεγαλοπρεπεστάτων καὶ τεχνικωτάτων ἔργων ἐστί. Da auf solche Art der Name des Sostratus sich vervielfältiget, so kann es um so weniger Bedenken haben, den Sostratus der 114. Ol. nicht für den Chier zu halten, und dadurch die Verwirrung von dieser Kunstgenealogie abzuwenden. Sie selbst reicht wie man sieht, in sich vollständig und durch ihre eigene Folge wie durch die damit zutreffenden chronologischen Bestimmungen des Pausanias begründet, vom Anfange der Kunstentwickelung bis an den Schluß des peloponnesischen Krieges herab, und erscheint als die längste, welche sich ausmitteln und begründen läßt.

Doch wir müssen, um diesen Gegenstand zu erschöpfen, noch einige Schritte weiter gehen, anfangend von Naukydes. Dieser, Ναυκύδης Μόθωνος Paus. 2, 22. S. 162.

aus Argos ist einer der merkwürdigsten Künstler in der Periode zwischen Alkamenes und Praxiteles, gerühmt von Plinius H. N. 24. Sect. 19. §. 19. S. 125. in der alphabetischen Uebersicht der vorzüglichsten Meister: Naucydes Mercurio et Discobolo et immolante arietem censetur, und mit 6 Werken erwähnt bey Pausanias, einem aus Gold und Elfenbein, einer Hebe, welche neben dem colossalen Bilde der Hera von Polykletus aufgestellt war. Paus. 2. K. 17. und fünfen aus Erz; ein Bild der Hekate zu Argos P. 2, 22 und vier Siegerstatuen zu Olympia, die, wie bekannt, in der Regel aus Bronze waren, die oben erwähnte Bildsäule des Eukles 6, 6. die beyden von Pausanias gepriesenen Bildsäulen des Chimon das. K. 9., des Bakis von Trözen, des Pankratiasten, 6. 8. S. 471. Auch die Bildsäule der Erinna, die ihm Tatianus beylegt (Vgl. Junii Catalog.) wird aus Bronze gewesen seyn. Des Naukydes Bruder wäre nach Paus. 2, 22. S. 162. Perikletus: Ἑκάτης ἀγάλματα, τὸ μὲν Πολύκλειτος ἐποίησε, τὸ δὲ ἀδελφὸς Περικλείτου Ναυκύδης Μόθωνος, wo jedoch die Lesart schon eine innere Unwahrscheinlichkeit hat: denn warum sollte hier Naukydes ganz ohne Veranlassung als der Bruder eines fast ganz unbekannten Perikletus genannt werden? Dazu übersetzt Amasäus Polycleti statt Pericleti, und da diese, vom Zusammenhang gebotene Lesart auch in der Pariser und in der Wiener Handschrift steht, ist sie in den neuesten Ausgaben von Clavier und Siebelis mit Recht aufgenommen worden. Dagegen kommt als Bruder und Schüler des Naukydes Polykletus aus Argos vor, den Pausanias selbst Sorge trägt, von dem ältern, welcher die Hera machte, zu unterscheiden 6, 6. S. 465. Auch Alypus aus Sicyon ist des Naukydes Schüler gewesen. Paus. 6, 1. S. 452. Die Folge ist also bis dahin:

Μόθων, Ἀργεῖος.
Ναυκύδης, sein Sohn.
Ἄλυπος s. Schüler. Πολύκλειτος s. Bruder und Schüler.

Daneben hat Pausanias 5, 17. S. 419 eine Reihe von Künstlern, die mit Polykletus beginnt und wieder drey Glieder umfaßt:

Πολύκλειτος Ἀργεῖος
Περίκλειτος sein Schüler.
Ἀντιφάνης s. Sch.
Κλέων Σικυώνιος.

Nun hat Kleon zu Olympia, nach Paus. 5, 21. S. 430. von den Zeusbildern aus Strafgeldern, die Ol. 98. erhoben wurden, zwey gemacht, und käme dadurch dem Naukydes aus Ol. 95. um drey Olympiaden nahe, von dem er doch im vierten Gliede abstammen müßte, wenn der Polykletus an der Spitze der Genealogie der Bruder und Schüler des Naukydes wäre. Es muß also hier der ältere Polykletus von Argos gemeint seyn.

Wir brechen diese meist chronologischen Erörterungen ab, da schon die vorhergehenden die Grenzen einer Abhandlung fast überschreiten; doch schien nöthig, etwas weitläufiger zu seyn, um zu zeigen, wie viel auch in diesen spätern Zeiträumen noch zu thun

ist,

ist, ehe die Archäologie durch Ausmittlung der chronologischen Folge der Künstler und des Zusammenhangs der Schulen nur erst eine sichere Grundlage gewinnen kann.

2) Die Zeitalter dieser großen Meister sind zwar im Allgemeinen bekannt genug; doch die Bestimmung des Nähern unterliegt auch hier bedeutenden Schwierigkeiten. Daß Scopas bey Plinius H. N. 34. S. 19. §. 109. mit Unrecht in die bunte Namenreihe der Ol. 87. gekommen, und wahrscheinlich den Onatas vertritt, ist in der zweyten Abhandlung nachgewiesen worden. Praxiteles wird daselbst mit Euphranor unter Ol. 104., in welcher Pelopidas, Epaminondas und Agesilaus starben, gesetzt, und damit stimmt auch ungefähr Paus. 8. 9. S. 676 der ihn nach Alcamenes (Ol. 83. Plin.) in das dritte Menschenalter setzt, also nach Ol. 99 zwischen diese Olymp. u. Ol. 107. Gleichwohl trägt ihm Theophrastus, der Ol. 123. starb, in seinem Testamente bey Diog. Laert. V, 2. n. 14. auf, die Bildsäule des Nikomachus zu machen: *Βούλομαι δὲ καὶ τὴν Νικομάχου εἰκόνα συντελεσθῆναι ἴσην τὸ μὲν τῆς πλάσεως ἔχει Πραξιτέλης κ. τ. λ.* das ist ein Unterschied von 19 Olympiaden. — Umgekehrt wird Lysippus von Plinius Ol. 114 gesetzt, und hat gleichwohl nach Paus. 6, 1. S. 453 das Bild des Troilus aus Elis, als Siegers der Ol. 103. gemacht, eine Olympiade früher, als Plinius den Praxiteles setzt. Desgleichen hat Leochares nach Plinius H. N. 34. S. 19. §. 17. jenen Autolycus gemacht, „propter quem Xenophon Symposion scripsit.“ Das wäre also um Ol. 89 oder 90, wohin der Sieg des Autolykus in den Panathenäen fällt. Vergl. Schneider Quaestiones de Convivio Xenoph. bey seiner Ausg. d. Schr. S. 130 ff. Er arbeitet nach eben demselben am Mausoleum nach Ol. 106, wovon nachher, und macht nach Paus. 5, 20. S. 429 dem Philippus die Weihgeschenke wegen des Sieges bey Chäronea nach Olympia, welcher Sieg Ol. 110. 3 gewonnen ward, zwanzig Olympiaden nach dem gymnischen Siege des Autolykus. Einen sichern Punkt gibt allerdings der Bau des Mausoleums, welcher nach dem Tode des Mausolus, der Ol. 106, 2 oder 3 starb, vier Jahre nach Alexanders des Großen Geburt, begonnen wurde, und an dem Scopas, Bryaxis, Timotheus und Leochares ihre Kunst verherrlichten Plin. H. N. 36. Sect. 4. S. 280; doch ist die Angabe der Künstler selbst nicht ganz ohne Zweifel. Nach Vitruvius Praef. l. VII. wurde zwar von einigen Timotheus genannt; er selbst aber stellt an seiner Statt den Praxiteles in die Reihe. Es ist also auch hier überall nicht Weniges schwankend und widersprechend, worauf jedoch uns einzulassen die Schranken dieser Schrift verhindern.

3) Centesima vicesima Eutychides . . . . cessavit deinde ars ac rursus Olympiade centesima quinquagesima quinta revixit, cum fuere longe quidem infra praedictos, probati tamen Antaeus, Callistratus etc. Plin. H. N. 34. Sect. 19. S. 110. Auch anderwärts bedeutet bey Plinius ars nur den Theil der Kunst, von dem er gerade handelt, z. B. Hactenus dictum sit de dignitate artis morientis H. N. 35. c. 5. z. Anf., wo es die Malerey ist.

4) Der berühmte Camee Gonzaga kam nach der Plünderung von Mantua in den Besitz der Königinn Christina Mus. Rom. P. 1. pl. 18. wo er gestochen ist und für Alexander und Olym-

Olympias erklärt wird, dann in das Mus. Odescalchi T. 1. pl. 15. zuletzt in den Besitz der Kaiserin Josephine, welche bey der Besetzung von Paris durch die Allirten ihn dem Kaiser Alexander zum Geschenk machte. Am besten gestochen ist er in Visconti Iconogr. grecque zu T. III. S. 209. Pl. 53, wo die Köpfe für Ptolemäus Philadelphus und Arsinoe des Lysimachos Tochter erklärt werden. Er ist fast einen halben Fuß lang, und wohl das schönste griechische Werk der Art. Der ihm nahe stehende mit den Köpfen desselben Ptolemäus und der Arsinoe, der Schwester und Gemahlinn des Ptolemäus, im Wiener Cabinet ist beschrieben und gestochen in Eckhel Choix de pierres gravées du Cab. Imp. d. V. Pl. 6.

5) Die Inschrift auf dem Plinthus der mediceischen Venus lautet:

ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ
ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΥ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ
ΕΠΩΕΣΕΝ.

Ihre Aechtheit ist bezweifelt worden

1) weil das Stück des Plinthus, auf dem sie steht, etwa eine halbe Spanne breit, angesetzt ist. Daraus aber folgt noch nicht ihre Unächtheit: es konnte der Plinthus gleich ursprünglich, der ihm gebührenden Breite ermangelnd, durch diesen Ansatz erweitert, oder bey Beschädigung desselben die Inschrift auf den neuen Ansatz übergetragen worden seyn.

2) wegen des doppelten orthographischen Fehlers *ΕΠΩΕΣΕΝ* st. *ΕΠΟΙΗΣΕΝ*. Man hat gesucht, dem dadurch auszuweichen, daß er dem Copisten bey Uebertragung der Schrift auf das angesetzte Stück des Plinthus aufgebürdet wurde; doch sieht es mit der Wortform selbst nicht so bedenklich aus, wie es auf den ersten Anblick scheint. *Ποεῖν* st. *ποιεῖν* ist die Form des gemeinen attischen Gebrauchs, und findet sich hie und da auf Inschriften im Aoristus *ΕΠΟΗΣΕΝ* Marini Inscrizioni antiche delle ville Albani S. 175. Letronne Recherches pour servir à l'histoire de l'Egypte. S. 452. Diese Form aber mußte, wo nach Aussprache mehr als nach grammatischer Analogie gebildet wurde, im Aor. 1. *ἐπώεσεν* um so mehr haben, da der Ton sich auf dem O Laut sammelte und ausdehnte, hingegen über den E Laut hinwegleitete. So sehr also auch die Grammatik an *ἐπώεσεν* ein Aergerniß nehmen möchte, so genau entspricht die Form dem Bedürfniß der gemeinen Aussprache, und der Fehler ist in der That kein solcher, auf den ein Copist hätte gerathen können. Für die Inschrift kann noch angeführt werden, daß sie durch den fast verschollenen Ruhm des großen Meisters, den sie nennt, geschützt werde. Kaum hat sich ein Nachhall desselben im Plinius erhalten, und hätte jemand in den dunkeln wissenschaftlichen Zeiten, wo die Bildsäule gefunden wurde, ihrem Meister einen Namen geben wollen, so würde er nicht den fern liegenden des Kleomenes, der zu ihrem Ruhme nicht das Geringste beygetragen hat, sondern irgend einen, der in Aller Munde war, eines Praxiteles oder Scopas gegeben haben, zumal die Vortrefflichkeit des Werkes zu solcher Täuschung einladete.

Die

Die Folge und gleichsam Kette von Schlüssen, nach denen man auf das Alter des Kleomenes annähernd kommen kann, ist diese:

a) Die Venus ist nach der des Praxiteles gemacht, sowohl wegen der Aehnlichkeit, als weil Praxiteles zuerst gewagt, sie ganz unbekleidet zu zeigen. Kleomenes lebte demnach nach Praxiteles, also nach Ol. 104. um für Praxiteles keine spätere Zeit zu nehmen.

b) In den Baudenkmalen des Asinius Pollio, der sie durch Kunstwerke sehenswerth machen wollte, standen die Thespiaden des Kleomenes. Pollio Asinius . . spectari monumenta sua voluit. In iis sunt . . . Thespiades Cleomenis. Plin. H. N. 36. Sect. IV. §. 10. S. 282. Nach einer andern Stelle des Plinius hatten Thespiaden bey dem Tempel der Felicitas gestanden; ein römischer Ritter hatte zu einer nach Varro eine förmliche Liebesneigung gefaßt, und Pasiteles sie bewundert: Sitae fuere et Thespiades ad aedem Felicitatis, quarum unam amavit eques Romanus Junius Pisciculus ut tradit Varro: admiratur et Pasiteles. Das. §. 12. S. 285. Das Bewundern in gegenwärtiger Zeit geht auf die Schrift des Pasiteles über die berühmtesten Bildwerke. Da aber Plinius von diesem ihrem Standorte als von einem gewesenen spricht, so wird man um so weniger Bedenken tragen, die Thespiaden beyder Stellen für dieselben zu halten, und anzunehmen, daß Pollio sie von ihrer Stelle hinwegzunehmen und sie in seine Monumente zu versetzen kein Bedenken getragen hat. Das Alter ihres Urhebers weicht also hinter Pasiteles und Varro zurück, noch weiter aber durch Beyziehung einer Nachricht des Cicero über die Herkunft dieser Bildsäulen, in Verrem l. 4. c. 2. Praxiteles . . . cupidinem fecit illum qui est Thespiis, propter quem Thespiae visuntur, nam alia visendi causa nulla est. Itaque ille L. Mummius, cum Thespiades, quae ad aedem Felicitatis sunt ceteraque profana ex illo oppido signa tolleret, hunc marmoreum cupidinem, quod erat consecratus, non attigit. Die Thespiaden vor dem Tempel der Felicitas waren also von Mummius aus Thespiä nach Rom gebracht worden. Auch darüber, wie sie aus seinen Händen an diese Stelle gekommen findet sich Nachricht bey Strabo B. 8. S. 381. und Dio Cassius Fragm. LXXXI. S. 34. 35. der Ausg. v. Reimarus. Das Templum Felicitatis erbaute des Mummius Zeitgenosse L. Lucullus nach seinem Spanischen Feldzuge, und bat den Mummius, ihm zur Feyerlichkeit der Weihe und Verherrlichung desselben Bildsäulen zu leihen, die er nach dem Fest ihm zurückstellen würde. Dieß war Mummius, der nichts Arges ahnete zufrieden, aber Lucullus weihte die geliehenen Bildsäulen samt dem Tempel, und so konnten sie ohne Verletzung der Religion nicht wieder herausgezogen werden. Mummius, ein schlichter und uneigennütziger Mann, ließ ihm den Betrug hingehen, und die Bildsäulen blieben bey dem Tempel. Natürlich waren sie aus der achäischen Siegesbeute, offenbar ein Geräth zu festlichem Gepränge, was sich der übelberufene Zerstörer von Korinth zu diesem Zwecke für den Gebrauch bey Spielen und Feyerlichkeiten für das Volk vorbehalten hatte, und unter ihnen werden also auch die Thespiaden gewesen seyn. Ist aber Kleomenes, ihr Urheber, derselbe, welchen der Plinthus der mediceischen Venus nennt? Daran wird bey der Uebereinstimmung der Namen ohne besondern Grund,

der

der nicht vorhanden ist, niemand zweifeln. Auch zeigt die Wahl des Pollio, die Bewunderung des Pasiteles und selbst die verwundersame Leidenschaft des liebereichen Ritters Junius Fischlein für eines dieser Frauenbilder, daß sie von besonderer Anmuth und Schönheit müssen gewesen seyn, so daß die Thespiaden zu der mediceischen Venus auch in einer innern Verwandtschaft gestanden haben, und die Gleichheit ihres Urhebers dadurch vollends außer Zweifel gesetzt wird.

Wir bringen dadurch den Kleomenes hinter die Zerstörung von Korinth, und sein Zeitalter wird in dem immer noch großen Raum von Ol. 104. bis Ol. 158 eingeschlossen seyn. Um aber in dem Verlauf dieser 54 Olympiaden ihm seinen Platz anzuweisen, muß die Bildsäule des sogenannten Germanicus und ihr Urheber beygezogen werden. Daß dieselbe zwar nicht den Germanicus, aber doch einen Römer vorstelle, ist aus dem ganz römischen Gepräge ihrer Gesichtszüge und dem Schnitt der Haare mit Bestimmtheit abzunehmen. Die Chlamys und die Schildkröte zur Seite hat er als Zeichen des Mercurius, des Urhebers der Beredsamkeit, und als Redner zeigt ihn auch der aufgehobene Arm. In dieser Stellung hatte der ältere Kephissodotus einen vor dem Volke sprechenden gebildet. Fecit et concionantem manu elata. Persona in incerto est; sequens philosophos fecit. Pl. H. N. 34. Sect. 19. §. 27. S. 129. Man wird hierin leicht das Original unsrer Bildsäule, d. h. diejenige wahrnehmen, welche den spätern, die Redner vor dem Volke zu bilden hatten, zum Muster diente, nnd dadurch wird nöthig, nach dem Zeitalter des ältern Kephissodotus zu fragen. Plinius führt sie beyde in einer frühern Stelle auf: Centesima secunda (Olymp. floruere) Polycles Cephissodotus, Leochares . . . . . Centesima vicesima Eutychides . . . Cephissodotus a. a. O. S. 109. Dann hat er Praxitelis filius Cephissodorus et artis haeres. H. N. 36 Sect. 4. §. 6. S. 276. Die Schreibart der beyden ersten schwankt zwischen T. und R. Zwar ist der Name in beyden Formen *Κηφισσόδωρος* und *Κηφισσόδοτος* von gleicher Bedeutung, doch handelt es sich von Identität der Person. In der ersten Stelle haben die ältern Ausgaben, die ich verglichen, die römische 1470, die erste von Venedig 1472 und die von Trewiso 1479 die zweyte von Parma 1481 und die zweyte von Venedig 1507, auch die von Dalechampius Cephissodori. Erst Harduin hat Cephissodoti aus seinen Handschriften aufgenommen. So hat auch die Pollinger Handschrift. In der andern Stelle haben bey Ol. 102. Cephisodotus R. Va. T. Ms. Poll. Cephisiodotus P. V b. Cephisodorus D. bey Ol. 120. Cephisiorotus R. Va. T. P. wo beyde Lesarten vereint wurden, vielleicht weil die abweichende Sylbe darüber geschrieben ward. Cephisodorus D. Die Pollinger hat dort die Ol. 121 und den Namen ganz verdorben: Centesima vigia prima Euticlides Enticrates Laippus Chepis . Sicrotus. doch schimmert auch da der Cephisiorotus durch. Da nun aber in der ersten Stelle Plinius zweye dieses Namens kennt, sie auch in der frühern einzeln aufführt, so ist offenbar, daß er Cephissodotus geschrieben; denn schrieb er Cephissodorus, so hatte er, den Sohn des Praxiteles eingerechnet, nicht zwey, sondern drey des Namens. Nun kennt Pausanias 8, 30. S. 664. einen Kephissodotus, welcher in Megalopolis mit

Xeno:

Xenophon den Zeus, neben ihm Megalopolis und Ἄρτεμις Σώτειρα bildete. Er hat also nach Ol. 103. gelebt, wo Megalopolis gegründet wurde. Dieser ist also der ältere Cephissodotus, der Urheber des Redners. — Nicht viel später stellt ihn eine Nachricht bey Plutarchus Vit. Phocion. S. 750. C. daß des Phocion erste Frau seine Schwester gewesen. Aus diesem Zeitalter des Phocion und Demosthenes stammt demnach das Original unsers Redners, dessen Urheber dadurch zum wenigsten unter Alexander herabrückt, wie es sich von dem Verfertiger eines römischen Porträtes erwarten ließ. Als Urheber desselben nennt sich in kleiner aber zierlicher Schrift, die er auf dem Schild der Schildkröte eingegraben hat, Kleomenes, des Kleomenes Sohn, ein Athenäer:

ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ
ΚΛΕΟΜΕΝΟΥΣ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ Ε
ΠΟΙΗΣΕΝ

Der Urheber des römischen Redners nennt also den Kleomenes seinen Vater, und so nannte sich der Meister der mediceischen Venus. Jener ist ein Athenäer, ebenso dieser, und durch diese doppelte Zusammenstimmung ist man berechtigt, mit Visconti die beyden Kleomenes als Vater und Sohn zu verbinden, und anzunehmen, daß der Sohn vom Vater, wie den Namen, so auch die Kunst geerbt habe. Nimmt man nun hinzu, daß römische Porträtstatuen von griechischen Künstlern mit Attributen griechischer Götter eine Zeit voraussetzen, in welcher die Römer mit den Griechen und ihrer Kunst in Verkehr gekommen waren, so können dergleichen Werke nicht über die Zeit der römisch-macedonischen Kriege hinausreichen, und Kleomenes der Sohn hat also nicht vor Ol. 145. gelebt; aber wie lange nachher kann er gelebt haben? Hier kommt das Alter des Vaters zu Hülfe, der wie wir sahen auf keinen Fall bis an Ol. 158. und die Zerstörung von Korinth herabreicht, und demnach seiner Seits den Sohn der Ol. 145. nahe rückt, über die er nicht hinausreichen kann, in die ersten Zeiten der römisch-griechischen Kämpfe mit Macedonien. Kleomenes der Vater ist diesen Zeiten also unmittelbar vorhergegangen, und fällt in die Blüthe des achäischen Bundes. — Ob der Apollodorus des Plinius, der Philosophen machte, H. N. 24, 19 §. 26. S. 128. und sich in seinen Arbeiten so wenig genügte, daß er sie oft zerbrach und deßhalb μαινόμενος genannt wurde, das. §. 11. S. 126. der Vater des ältern Kleomenes sey bleibt bey Mangel näherer Anzeigen dahin gestellt. Der Umstand, daß Silanion (Ol. 114. H. N. 34. 19. S. 110.) sein Bildniß machte, kann dagegen nicht sprechen; denn da Silanion in dem Bilde den ganzen Zorn des Selbstpeinigers über sich selbst ausgedrückt hatte, wird er das Bild nicht gerade bey seinem Leben, sondern später als ein Charakterstück gemacht haben.

6) Ueber die Person des sogenannten Germanicus hat Visconti versucht weitere Vermuthung aufzustellen. Ist er aus jenen Zeiten des ersten Verkehrs beyder Völker, so stellt er wahrscheinlich einen der damals in Griechenland berühmt gewordenen Römer vor, wo dann T. Quinctius Flamininus, Paulus Aemilius, Metellus vorkommen. — So weit Visconti. Flamininus bietet sich zuerst dar. Zu diesem angeblichen Wiederhersteller der griechischen Frey-

Freyheit, die er auf den Isthmischen Spielen verkündigte, dem Führer aller römischen Ränke in Griechenland, der sich mit griechischer Bildung brüstete, stimmt die Stellung des Redners mit den Symbolen des die Rede wie die Kampfspiele schirmenden Gottes, desgleichen der Ausdruck von Schwermuth und Ernst, der auf seinem Gesichte ruht, wenn man die Verse des Ennius an ihn bey Cicero de Senect. zu Anfang nach den Worten nehmen darf:

O Tite! si quid ego adjuero curamve levasso
Quae nunc te coquit et versat sub pectore fixa:
Ecquid erit praemi?
Quamquam certo scio, non ut Flamininum
Sollicitari te noctesque diesque.

Ein Bildniß des Flamininus, welches H. Mionnet auf einer mazedonischen Münze gefunden, und, wie ich höre, im dritten Supplementbande zu seinem Kataloge geliefert haben soll, würde hierüber weiter entscheiden.

Uebrigens gehört außer dem ältern Kleomenes in die Periode der nach Plinius ruhenden Kunst noch

a. Mikon. Μίκων Νικηράτου Συρακούσιος Paus. 6, 12. S. 480, welcher die Bildsäulen des zweyten Hiero von Syrakus zu Olympia gemacht hat (ἐφ' ἵππου τὸν ἕτερον, τὸν δὲ αὐτῶν πεζόν). Diese Bildsäulen waren von den Kindern des Königs, also wohl nach seinem Tode geweiht, welcher Ol. 140, 4. v. Chr. 215. erfolgte. Den Namen des Vaters, der in der Vulgata Νικοκράτου verdorben war, hat Clavier aus den Pariser Handschriften hergestellt; doch sagt er mit Unrecht, daß von diesem Nikeratus die Rede beym Plinius sey, denn der Nikeratus des Plinius ist Zeitgenosse des Alcibiades, weil er nicht nur seine, sondern auch seiner Mutter Bildsäule gemacht hat, lampadeque accensa matrem ejus Demareten sacrificantem. Pl. H. N. 34. S. 19. §. 31. S. 129 und war, nach der von Harduin S. 125 angeführten Stelle des Tatianus, Sohn des Athenäers Euktemon.

b. Die Künstler, welche des Attalus und Eumenes Schlachten gegen die Gallier dargestellt haben: Plures artifices fecere Attali et Eumenis adversus Gallos proelia: Isigonus, Pyromachus, Stratonicus, Antigonus, qui condidit volumina de sua arte. Pl. H. N. 34, 19. §. 24. S. 127. Die Regierungen von Attalus I. und dem auf ihn folgenden Eumenes II. von Pergamus füllen den Zeitraum von Ol. 134, 2. bis Ol. 155, 2., in denen also auch diese Künstler gelebt haben; außer ihnen gewiß eine beträchtliche Menge in den langen Katalogen des Plinius, die aber einer festen chronologischen Bestimmung sich entziehen.

7) Nach des Perses Tode ἐτελεύτησε δὲ καὶ τῶν παιδίων τὰ δύο· τὸν δὲ τρίτον Ἀλέξανδρον, εὐφυᾶ μὲν ἐν τῷ τορεύειν καὶ λεπτουργεῖν γενέσθαι φασίν, ἐκμαθόντα δὲ τὰ Ῥωμαϊκὰ γράμματα καὶ τὴν διάλεκτον, ὑπογραμματεύειν τοῖς ἄρχουσιν, ἐπιδέξιον καὶ χαρίεντα περὶ ταύτην τὴν ὑπηρεσίαν ἐξεταζόμενον. Plut. Vit. Pauli Aem. S. 275. A. Man sieht, daß er jenen Uebungen der Toreutik sich nur eine Zeit lang gewidmet, bis er, der römischen Sprache kundig, den Magistraten als Unterschreiber mit Beyfall dienen konnte.

8)

8) Laudat (Varro) et Pasitelen, qui plasticen matrem statuariae sculpturaeque et caelaturae esse dixit, et cum esset in omnibus his summus, nihil unquam fecit antequam finxit. Plin. H. N, 35. Sect. 45. S. 242. — Admiratur (die Thespiaden des Kleomenes) et Pasiteles, qui et quinque volumina scripsit nobilium operum in toto orbe. Natus hic in Graecia, Italiae ora, et civitate donatus cum iis oppidis. Jovem fecit eboreum in Metelli aede, qua campus petitur. Accidit ei, cum in navalibus, ubi ferae Africanae erant, per caveam intuens leonem caelaret, ut ex alia cavea panthera erumperet, non levi periculo diligentissimi artificis. Fecisse opera complura dicitur, sed quae fecerit nominatim non refertur. Plin. H. N. 36. Sect. 4. §. 13. S. 285. 6. Varro nennt die Werke des Pasiteles nicht einzeln, also weiß Plinius sie auch nicht anzuführen. Pasiteles ist offenbar bescheiden genug gewesen, in die Volumina nobilium operum, die er schrieb, die seinigen nicht mit aufzunehmen. Was also nach Varro und Pasiteles geblüht, liegt außer seinen Katalogen, sowol den synchronistischen als den alphabetischen, der Künstler, und kann nur gelegentlich und zufällig Erwähnung finden. Dieser Umstand ist wichtig für Lessings Meinung, daß die großen, nur durch ihre Werke bekannten Künstler, wie Glykon, Apollonius, eben deßhalb, weil sie in den Katalogen des Plinius nicht vorkommen, noch sonst Erwähnung finden, erst nach dem Schlusse derselben gelebt haben. Wenn übrigens Harduin diesen Pasiteles als verschieden von dem angeblichen Lehrer des Kolotes, von dem oben gesprochen wurde, setzt, so ist für seine Meinung kein Grund abzusehen, es wäre denn, daß Kolotes bey den Werken, die er verfertigt, nicht weit genug herabgesetzt werden könnte, um dieses Pasiteles Schüler zu werden. Um einer Verdoppelung des Künstlers, sey es des Kolotes oder Pasiteles, zu entgehen, wird es das Gerathenste seyn, in der Stelle des Paus. 5. 20. eine Verwechselung der Namen *Πασιτέλης* und *Πραξιτέλης* anzunehmen und zu glauben, daß jene Kenner der Genealogie bey Pausanias den Kolotes, der aus Paros war, zum Schüler des Praxiteles, der nach Demagates Analect. Br. 7. 2. S. 40. no. 12. auch aus Paros war, gemacht haben. Auch bey Plinius sind beyde Namen verwechselt worden, und selbst in der angef. Stelle im Poll. Cod. Noch ist zu bemerken, daß wir durch Inschriften Stephanus als Schüler des Pasiteles kennen: *CTEΦANOC ΠACITEΛOYC MAΘHTHC EΠOIEI* auf dem Stamm einer gymnischen Statue in der Villa Albani. Vergl. Marini Inscrizioni della V. Alb. S. 174, woselbst auch ein Kupferstich dieses qualuno de' Tolomei, wie die Statuen von Siegern in gymnischen Spielen mit dem Diadem wunderlich genug von den italienischen Archäologen genannt werden; und wieder dessen Schüler Menelaus *MENEΛAOΣ ΣTEΦANOY MAΘHTHΣ EΠOIEI* auf der schönen Gruppe der Villa Ludovisi, welche, wie man glaubt, die Electra und den Orestes vorstellt, wiewol auf Orestes keine Hindeutung und in der Frau die römische Matrone nicht zu verkennen ist, eben so wenig in ihr der Ausdruck mütterlicher, und der Ausdruck kindlicher Liebe im Sohne. Die hier nur zu berührende Frage kann also blos noch seyn, welche römische dem Künstler gleichzeitige häusliche Scene (denn an den bekannten patricius puer wird niemand denken) er vorstellt. Menelaus, im dritten Kunst-

alter nach Pasiteles fällt in die Regierung des Augustus, und arbeitete wol in Rom selbst, und die Vermuthung wird sich also gleich von vorn dahin stellen, daß eine Scene aus dem Innern des kaiserlichen Hauses, vielleicht Octavia und Marcellus (Tu Marcellus eris; manibus date lilia plenis ct.) dargestellt sey. — Die Gruppe ist übrigens von ausnehmender Wirkung und Schönheit der Arbeit, und gehört unter die Documente ächter, ungetrübter Kunst des augustischen Zeitalters.

9) Idem (Varro) magnificat Arcesilaum, L. Luculli familiarem, cujus proplasmata pluris venire solita artificibus ipsis quam aliorum opera. Ab hoc factam Venerem Genetricem in foro Caesaris, et priusquam absolveretur festinatione dedicandi positam. Deinde eidem a Lucullo HS. LX. signum Felicitatis locatum, cui mors utriusque inviderit. Octavio equiti Romano cratera facere volenti exemplar e gypso factum talento Plin. H. N. 35. Sect. 45. S. 242. — Arcesilaum quoque magnificat Varro, cujus se marmoream habuisse leaenam tradit, aligerosque ludentes cum ea Cupidines, quorum alii religatam tenerent, alii e cornu cogerent bibere, alii calcearent soccis, omnes ex uno lapide. H. N. 36. Sect. 4. §. 13.

10) Idem (Varro) et a Coponio XIV. nationes, quae sunt circa Pompeji, factas auctor est. Plin. a. a. O. S. 286. Ein Q. Coponius kommt S. 254. als ambitus damnatus vor. Auch andere dieses Namens mit dem Vornamen Titus und Marcus führt Harduin an. — Suetonius V. Claud. §. 46. erwähnt ebenfalls Bildsäulen der Völker (simulacra gentium), welche beym Theater des Pompejus geweiht gewesen. Es werden also in jenen Bildsäulen die Nationen, welche Pompejus in Asien und Spanien besiegt hatte, vorgestellt gewesen seyn. Auf ähnliche Weise scheint zu verstehen, was Servius ad Virg. Aen. 8. 720. von Augustus meldet. Auf des Aeneas Schilde nämlich wird nach Virgilius auch des Augustus zukünftiger Triumph abgebildet: Ipse . . dona recognoscit populorum, aptatque superbis Postibus; incedunt victae longo ordine gentes, Quam variae linguis, habitu tam vestis et armis. Hic Nomadum genus . . . finxerat sqq. Hier bemerkt Servius: Porticum enim Augustus fecerat, in qua simulacra gentium collocaverat, quae porticus appellabatur ad Nationes. Wie diese Nationen gebildet waren, läßt sich, außer an den Triumphmonumenten, besonders auf den Münzen, hauptsächlich des Hadrianus, sehn.

11) Indeß muß man dem Decius zu dem ihm gebührenden Ruhme erst durch richtige Behandlung der Stelle des Plinius helfen. Derselbe sagt im Abschnitte von den Colossen über die zwey Köpfe, die nach dem Orte, wo er ihrer gedenkt, auch colossale müssen gewesen seyn: Habent in eodem capitolio admirationem et capita duo, quae P. Lentulus Consul dicavit: alterum a Charete supra dicto factum, alterum fecit Decius, comparatione in tantum victus, ut artificium minime probabilis artificis videretur. H. N. 34. Sect. 18. S. 106. 7. Der hier erwähnte Lentulus ist wohl P. Lentulus Spinther, der A. U. 697. a Chr. 57. Consul war, und die Zurückberufung des Cicero in Antrag gebracht

bracht und durchgesetzt hat. Das minimè probabilis ist aber offenbar verdorben. In tantum heißt nicht so sehr, sondern „in so weit", und erschien Decius in Vergleich mit Chares ein minime probabilis artifex, „ein ganz und gar nicht achtbarer Künstler« wie konnte denn sein Werk neben dem andern bewundert werden? Der Zusammenhang der Gedanken erfordert nothwendig, daß minime improbabilis artificis gelesen werde. Die alten Ausgaben haben, so weit ich sie kenne, alle dieselbe falsche Lesart, auch die Handschriften; die Pollinger aber liest nur artificium minime probabile videretur.

12) Laudantur . . . et circa magni Pompeji aetatem Praxiteles, Posidonius Ephesius, Laedus Stratiates, qui praelia armatosque caelavit, Zopyrus, qui Areopagitas et judicium Orestis, in duobus scyphis HS. XII. aestimatis. Fuit dein Pytheas, cujus binae unciae X. venierunt. Ulysses et Diomedes erant in phialae emblemate Palladium surripientes Plin. H. N. 33. Sect. 55. S. 75. — Praxiteles als Silberarbeiter kommt auch Cic. Divin. I. c. 36. vor. Den Tragöden Roscius, da er noch Kind war, hatte eine Schlange im Schlafe umwunden. Experrecta nutrix animadvertit puerum dormientem circumplicatum serpentis amplexu: quo adspectu exterrita clamorem sustulit . . . . . Atque hanc speciem Praxiteles caelavit argento, offenbar den Augenblick, wo die Amme das von der Schlange umwundene Kind mit Entsetzen erblickt. — Posidonius von Ephesus wird H. N. 34. Sect. 19. §. 34. unter den Athleten-Künstlern mit Wiederholung seines Lobes als caelator erwähnt. — Der Name Laedus Stratiates ist, wie man sieht, verdorben. Die Ausgaben vor Dalechampius haben Laedius Stratites, bey Harduin Reg. 2. Ledis Thracides mit der Frage: An Leostratides? Die Pollinger Handschrift hat in Einem Worte lidistratices, woraus klar, daß Lysistratides zu lesen ist. In den Anmerkungen der neuen Ausg. der Kunstgeschichte Winck. Werke Th. 6. Anmerk. 95. ist ein Laetus Stratiates aus ihm geworden, mit dem Beysatze „oder, wie vielleicht richtiger gelesen wird, Stratiotes, welcher Treffen und gewaffnete Figuren in Silber gravirte und daher den Beynamen erhalten zu haben scheint." — Weil er Soldaten gemacht hat, wird er selbst Soldat genannt. Welch ein Zusammenhang ist in diesen Vorstellungen? — Zopyrus ist nur aus dieser Stelle bekannt. Statt HS. XII. haben die alten Ausgaben vor Dalechamp und auch die Pollinger Handschrift pondo XII. Auch Harduin hat HS. XII. mit der Bemerkung Ita Reg. 2. librique editi (welche?). Durch das folgende Particip HS. XII. aestimatis, welches Angabe des Preises voraussetzt, ist diese Lesart zwar gewiß; doch wäre deßhalb pondo nicht zu verwerfen. Denn da beym folgenden Werke des Pytheas das Gewicht angegeben wird, so ist das wohl auch hier geschehen, und bey pondo ist nur die Zahl, die es angab, ausgefallen. Uebrigens ist HS. XII. 12000 Sesterzen, gegen 2000 fl. — Auch Pytheas ist nur aus des Plinius Stelle bekannt. Sein Raub des Palladiums, auf einem Silbergeräthe von nur 2. Unzen vorgestellt, wurde nach den ältern Ausgaben, denen auch der Pollinger Codex beytritt, für zwanzig, nach des Harduin Handschriften um zehn tausend Sesterzien verkauft.

13)

13) Der Becher ist herausgegeben zuerst von Winkelmann in Monumenti antichi ined. no. 151. und wieder von ihm beschrieben in der Kunstgesch. B. 2. K. 1. §. 15. Weil das Gefäß im Hafen von Antium gefunden worden, glaubt Winkelmann, daß er „nicht zu „Rom gearbeitet, sondern anderwärts her und also vermuthlich aus Griechenland gebracht „worden, und durch einen Zufall in gedachtem Hafen versenkt geblieben." Dieses ist noch ein Rest wohlfeiler Muthmaßungen — Sardi venales — italisch-gallischer Antiquare, von denen sonst Winkelmann diese Studien gereinigt hat. Ein silbern Gefäß wird im Hafen von Antium gefunden; darum ist es wahrscheinlich aus Griechenland gekommen! — In demselben Hafen wurde das große bronzene Gefäß auf dem Kapitol mit der den Mithridates nennenden Inschrift gefunden. Diese beyden kostbaren Denkmäler und andre von geringerer Bedeutung, welche derselbe Meeresgrund geliefert hat, deuten auf Schiffbruch solcher Geräthe daselbst, und lassen noch andre Schätze der Art in jener Gegend vermuthen. — Die Arbeit selbst ist sehr eigenthümlich. Die Masse des Bechers, die etwa den vierten Theil eines baierischen Maßes faßt, ist sehr dünn, und im Innern ganz uneben, indem die Figuren durch Hämmern von Innen nach der äußern Oberfläche getrieben sind, und sich, wie bey Hohlmünzen, numis incusis, von Sybaris und Metapont, innerlich, wenn auch sehr roh, einwärts zeigen, wie äußerlich auswärts. Um nun den Becher zum Trinken bequem zu machen, hat man eine ihn genau ausfüllende, außen und innen ganz glatte, Schale hineingefügt, welche durch eine einfache Vorrichtung mit dem obern Rande des Bechers befestigt ist, aber leicht herausgenommen werden kann. Aus dieser aber ist getrunken worden, und so erscheint der Becher mit den feinen Arbeiten nur als die äußere Einfassung der eigentlichen Trinkschale, die in ihm hängt.

14) Von Dioskurides ist der zu dieser Gruppe gehörige Diomedes bey Stosch n. 29. Bracci 29. von Gnaios Bracci 50, von Calpurnius Severus Stosch 36, Polykletus Stosch 54. Bracci 96. Solon 6. Bracci 108.

15) Fea hat sich zwar bemüht zu beweisen, daß die Statue nicht den Pompejus vorstelle. Vgl. Winkelm. Werke B. 6. S. 288. der Anmerkk. Indeß habe ich bey wiederholter Untersuchung des Werkes, wobey der Gebrauch der Leiter gestattet war, gefunden, daß das Meiste, was er für seine Ansicht aufstellt, sich nicht bewährt. So ist der Kopf zwar aufgesetzt, aber aus demselben Marmor, dem Leibe an Verhältnissen und Behandlung gemäß, und so daß die Brüche des Rumpfes und Halses sich ganz entsprechen, ohne daß irgend etwas hätte eingefügt werden müssen. Anderes findet sich allerdings so, wie er berichtet, z. B. die Reste von Bändern auf den Schultern. Auf jeden Fall ist das Werk eine Porträtstatue und der römischen Zeit angehörig.

16) Plin. H. N. 36. Sect. 4. §. 11. S. 284. Die Stelle selbst wird unten Anmerk. 32. wegen ihrer Verbindung mit dem Laocoon bey der Untersuchung über diesen vollständig mitgetheilt.

17) Invenio et Canachum laudatum inter statuarios fecisse marmorea. Nec Sauran atque Batrachum obliterari convenit, qui fecere templa Octaviae porticibus inclusa, natione ipsi Lacones. Quidam et opibus praepotentes fuisse eos putant ac sua im-

impensa construxisse, inscriptionem sperantes. Qua negata hoc tamen alio modo usurpasse. Sunt certe etiamnum in columnarum spiris inscalpta nominum eorum argumenta, lacerta atque rana. In Jovis aede extitisse picturam cultusque reliquos omnes foemineis argumentis constat. Etenim facta Junonis aede cum inferrentur signa permutasse geruli traduntur, et id religione custoditum, velut ipsis diis sedem ita partitis. Ergo et in Junonis aede cultus est, qui Jovis esse debuit. Plin. H. N. 36. Sect. 4. §. 14. S. 286. Der Zusammenhang der Stelle über Sauras und Batrachos (Eidechse und Frosch) mit der von Canachus, und die Verbindung beyder durch nec zeigt, daß auch diese zwey Bildhauer gewesen seyen, zumal in jener Stelle allein von Bildhauern gehandelt, und der Tempelbau nur bey Gelegenheit erwähnt wird. Es sind aber nicht die Tempel der Juno und des Apollo, wie Harduin hier und an einer frühern Stelle §. 10. S. 283. sagt, sondern des Jupiter und der Juno, welche von den Hallen umschlossen waren. Dieses sagt hier Plinius ausdrücklich, an der andern aber berichtet er, der Apollo-Tempel sey bey der Halle gewesen (ad Octaviae porticus) und der Juno-Tempel innerhalb desselben (intra vero porticus) ihm zunächst aber (in proxima aede) der Tempel des Jupiter. Uebrigens ist in der Erzählung des Plinius eine Zuthat von Volksmährlein nicht zu verkennen, von den überreichen Baumeistern Sauras und Batrachos aus dem armen Sparta, die den Römern auf ihre Kosten prachtvolle Tempel bauen, in der Aussicht, daß sie ihre Namen darauf setzen dürfen! Auch vom Perikles geht wie bekannt eine solche Sage: er habe die Kosten seiner Bauten (das Parthenon war darunter) da das Volk über ihre Größe gemurrt, von dem Seinigen bezahlen wollen, wenn man ihm gestatte, seinen Namen darauf zu setzen, ein Anerbieten, das einen Krösus voraussetzt, keinen Attischen Bürger jener Zeit. Die Sage selbst aber hat sich offenbar an dem Frosch und der Eidechse an einer Säule jenes Tempels gebildet, die Plinius als in columnarum spiris gearbeitet anführt, und Winkelmann in S. Lorenzo an den zwey Convoluten eines schönen jonischen Kapitäls wieder gefunden hat. Winkelm. Werke 1. Th. S. 379. und die Anmerk. dazu. Die Säule steht dem nach dem Altar gehenden zur rechten Hand, und auf den Ambo (das Lesepult) an dieser Seite hinaufsteigend kann man sie ganz in der Nähe betrachten. Das Kapitäl ist von der größten Schönheit und die Arbeit der beyden Thiere in der Mitte der Convoluten sehr fein. Fea hat zwar dagegen erinnert, daß Plinius anderwärts H. N. 36. Sect. 50. S. 338. unter spira den Säulenwulst verstehe; doch würde der Einwurf nur dann etwas bedeuten, wenn Plinius als Architect spräche. Der Ausdruck spira, Windung, ist, wenn auch nicht in der Architectur, allgemein, und er konnte ihn in columnarum spiris in dieser Allgemeinheit für die jonische Schnecke brauchen, ungeachtet er an der andern Stelle, wo er Architectur abhandelt, ihm seine architectonische Bedeutung gibt. Dazu kommt, daß an keinem Säulenwulst ähnliche Verzierungen vorkommen, auch kein Ort für sie daran ist. Noch bemerke man, daß st. in columnarum spiris nach Brotier die Ed. pr. und Cod. Reg. 5. in columnarum epistyliis insculpta habe. Ebenso der Pollinger Cod. architectonisch gleich ungenau, da ἐπιστύλιον das Gebälk bedeutet. Uebrigens führt

Win-

Winkelmann Mon. ined. S. 269. aus Vitruvius B. 3. K. 3. an, daß den einen der beyden Tempel, nämlich des Jupiter, Hermodorus gebaut, quemadmodum et in porticu Metelli Jovis statoris Hermodi, bemerkt aber ungenau, daß Vitruvius berichte, derselbe habe seine Vor- und Hinter-Hallen gehabt; denn nicht als einen ἀμφιπρόστυλος, sondern als einen περίπτερος beschreibt ihn der Architect, so, daß auch der Widerspruch wegfällt, den er zwischen dem Vitruv und dem Fragmente des alten Plans von Rom hat finden wollen. Des Vitruvius Ansehen ist für den Baumeister allerdings entscheidend; doch müssen, wie die noch zu Plinius Zeit bestehende Verwechselung der Bildsäulen beyder Tempel lehrt, sie zu gleicher Zeit, der eine von Hermodorus, der andere von den beyden Lacedämoniern gebaut worden seyn.

18) Agrippae pantheum decoravit Diogenes Atheniensis: et Caryatides in columnis templi ejus probantur inter pauca operum: sicut in fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci minus celebrata Plin. H. N. 36. Sect. 4. §. 11. Die Editio Veneta des Alex. Benedictus hat am Rande noch summo zu fastigio, ohne Noth; wir kämen dadurch mit den Bildsäulen auf das ἀκρωτήριον des Tempels und in die Luft hinaus. Es ist aber nicht deutlich, wie man sich die Statuen in columnis denken soll. Standen sie, wie Hirt in seiner Abh. über das Pantheon im Museum der Alterthumswissenschaft annimmt, über den Säulen im Innern, nämlich über dem Gebälke derselben, so sieht man nicht, was sie getragen haben. Auch waren sie dort so gut wie die Bildsäulen im Giebel für die genaue Betrachtung von unten zu hoch gestellt, und Plinius hätte deßhalb dieselben nicht in diesen Gegensatz bringen können, daß sie beyde zwar vortrefflich, aber die im Giebel wegen der Höhe weniger berühmt gewesen. Gleichwohl wird es schwer halten, ihnen einen andern Platz anzuweisen.

19) Timothei manu Diana Romae est in Palatio, Apollinis delubro, cui signo caput reposuit Aulanius Evander. Plin. H. N. 36. Sect. 5. §. 10. S. 281.

20) Mensave catillum Evandri manibus tritum dejecit . . . minus hoc jucundus amicus sit mihi? Horat. Serm. 1, 3, 90. daselbst Acron: Evandrum ferunt caelatorem et plasten Atheniensem a M. Antonio Alexandriam perductum et inde inter captivos Romam venisse. Diejenigen, welche an den Evander Arcas, den Zeitgenossen des Aeneas nach Virgilius denken, bringen eine Hyperbole des Alters in den Horatius, die keine Unterlage hat. Wie konnte man auch hyperbolisch sprechend von einem alten Becher sagen: schon Evander habe ihn in den Händen gehabt. Tritum ist polirt wie Virg. Georg II. 444. Radios trivere rotis.

21) Post eum (Pyrgotelem) Apollonides et Cronius in gloria fuere, quique Divi Augusti imaginem similem expressit, qua postea principes signabant, Dioscorides. Plin. H. N. 37. Sect. 4. S. 358. In diplomatibus libellisque et epistolis signandis initio sphinge usus est, mox imagine Magni Alexandri: novissime sua, Dioscoridis manu sculpta, qua signare insecuti quoque principes perseraverunt. Suet. Vit. Aug. 50.

22) Vergl. über ihn und seine Werke Winkelm. Gesch. d. K. 2. 2. §. 8. der sämmtl. Werke Th. 6. S. 222. mit der Anmerk. 1093. Lessings Schriften 10. Bd. S. 388. ff.

23) Die mit ihrem Namen erhaltenen Steine sind in den Werken von Stosch und Bracci zusammengestellt, die Uebersicht derselben in dem oben erwähnten Katalog des Gr. Clarac. S. 416. ff.

24) Sie sind in Eckhel's Choix de pierres gravées du Cab. Imp. d. V. auf den ersten Platten abgebildet, und von Eckhel mit Gelehrsamkeit und Scharfsinn erklärt, obwohl er hier nicht auf seinem heimischen Gebiet sich befand. Wären diese Anmerkungen nicht schon zu sehr angewachsen, so würde ich manches zur Berichtigung seiner Erklärungen beyfügen; doch kann ich nicht umhin, wenigstens des lituus in der Hand des Kaisers zu gedenken. Eckhel sagt, er trage ihn als Zeichen seiner Hohenpriesterwürde (il est constaté par les médailles d'Auguste frappées sous son premier consulat, qu'il fut Pontife-Augure bien des années avant d'être élevé au grand Pontificat, vacant par la mort de M. Lepidus. C'est donc à ce titre, qu'Auguste porte le bâton Augural dans notre camée, comme Tibère le porte dans celui de la sainte Chapelle) als Pontife-Augure; indeß der lituus ist nichts als Zeichen des Augurats Lituus ille verte quod clarissimum est insigne auguratus Cicer. de divin. I. 5., und so überall, wo die Alten seiner gedenken. Wenn also Augustus den Lituus trägt, so hat sein Pontificat damit nichts gemein, und die Frage kehrt zurück: was soll das Zeichen einer gegen die andern Ehren des Augustus untergeordneten priesterlichen Würde in seinen Händen? Die Sache wird auffallender dadurch, daß wie Eckhel selbst anführt, auch auf der gemma Tiberiana im Kabinet der Pariser Bibliothek Tiberius dasselbe Zeichen in der rechten Hand trägt, am meisten aber dadurch, daß auf beyden Werken die Kaiser als irdische Götter und Weltherren vorgestellt sind, als Jupiter hier mit dem Adler, dort mit der Aegide, und auf der Gemma Augustea mit Cybele und Neptunus hinter dem Throne, die Herrschaft über Meer und Land zu bezeichnen, ihm selbst zur Seite Roma thronend im Schmucke ihrer Waffen. In einer solchen Umgebung, die allerdings eine vollständige Apotheose umschließt, wenn es auch auf etwas anders bei den Vorstellungen abgesehen ist, muß es in jeder Hinsicht verwunderlich erscheinen, den Augurstab statt des Blitzstrahles in der Hand der Herrscher über Land und Meer zu finden, und jeder, der im Stande ist, in der Alterthumskunde Probleme wahrzunehmen, wird finden, daß hier eines zur Lösung vorliegt. Diese findet sich aber in der ganzen Vorstellung der beyden Gemmen. Sie sind nicht Apotheosen, wie sie genannt werden, sondern Darstellung der kaiserlichen Familie in dem Zeitpunkte ihres höchsten Glanzes, wenigstens nach der Ansicht der Künstler, des Augustus in dem Augenblicke, wo Tiberius nach siegreicher Beendigung des pannonischen Krieges heimkehrt, und vor dem irdischen Gott und seiner Beysitzerinn Rom vom Triumphwagen steigt, und des Tiberius, wo Germanicus, nach Ordnung der germanischen Heere und Angelegenheiten, von ihm scheidet, um den Orient in gleicher Weise zu beruhigen. In beyden Vorstellungen erscheinen die Söhne als Vollstrecker der Machtbefehle ihrer Väter, diese selbst, als die Ordner und Gebieter, unter deren Auspicien und Einfluß jene Bevollmächtigte

tigte

tigte ihre Thaten gethan haben. Man gedenke der vielsagenden Redeweisen suis auspiciis, alienis auspiciis rem gerere. Dieses letztere allein war seit Augustus den Feldherrn, die der Imperatoren Legaten geworden waren, noch übrig geblieben; und es ist demnach als Zeichen der Auspicien, daß der Lituus in solcher Symbolisirung in den Händen der Imperatoren erscheint. Er hört dadurch auf, ein untergeordnetes Symbol zu seyn, und wird das Zeichen der Oberleitung, gegenüber den Feldherrn, die unter ihm gleichsam gesiegt haben, und der alles ordnenden und bestimmenden Macht, unter deren Schirm auch das Größte geschieht: Ἐλεύθερος γὰρ οὔτις ἐστὶ πλὴν Διός. — Wie hier die Steinschneider, so sind auch die Dichter bemüht, jene Auspicien und Oberherrlichkeit, unter der das Glänzende verrichtet wurde, geltend zu machen. Man vergl. besonders des Horatius vierzehnte Ode des vierten Buches:

Milite nam tuo
Drusus Genaunos, implacidum genus,
Brennosque veloces, et arces
Alpibus impositas tremendis
Dejecit acer plus vice simplici.
Major Neronum mox grave proelium
Commisit, immanesque Rhaetos
Auspiciis pepulit secundis. . . .
Barbarorum Claudius agmina
Ferrata vasto diruit impetu:
Primosque et extremos metendo
Stravit humum, sine clade victor,
Te copias, te consilium et tuos
Praebente divos.

und in diesem Sinne das Andere das. Uebrigens ist die Vorstellung, welche Dichter und Künstler also bezeichnen, eine unter der Kaiser Herrschaft wesentliche und nothwendige Idee, eines von den arcanis imperii, auf welche Augustus und Tiberius ihre Macht erbaut haben. Der Lituus aber, welcher häufig auch auf den Münzen, z. B. des Julius Cäsar, des M. Antonius in der Area hinter den Köpfen vorkömmt, wird dort wie hier die imperatorische oder selbstherrliche Macht bedeuten.

25) Er ist aus dem Vatican nach Paris, dann nach dem Vatican zurückgebracht worden, und jetzo in dem Braccio nuovo, als die schönste Zierde dieser kostbaren Halle aufgestellt. S. Victor, welcher zu des Bouillon Musée des antiques unter Visconti's Einfluß und meist nach seinen Angaben den Text geliefert hat, und dessen Ansichten und Urtheile dadurch ein größeres Gewicht erhalten, sagt über ihn: L'exécution n'est pas moins admirable que la composition . . . C'est un des chefs d'oeuvre qui rassemblent tous les genres de beautés. Er stellt ihn hierauf neben den Laocoon, den Torso, den Apollo, die er erreicht pour le grandiose des formes, l'harmonie soutenue de toutes les parties, leur mouvement, le travail achevé du ciseau. Ferner Ce mélange ravissant de force et de douceur est surtout remarquable dans le dos, qui est un miracle de l'art

l'art. . . . En un mot l'ensemble de cette figure offre cette réunion complète de perfection sans le moindre défaut, qui ne se rencontre que dans quelques statues antiques etc. Die Bildsäule wurde unter Leo X. bey der Kirche S. Maria sopra Minerva in der Gegend gefunden, wo wahrscheinlich ehedem der Isis-Tempel gestanden hat. Aegypten ist, wie bekannt, erst durch Augustus den Römern unterworfen worden, und war seitdem die Ernährerinn und die Stütze von Italien. Erst seit dieser Zeit trat die Veranlassung ein, für Rom eine solche Bildsäule zu verfertigen. Um aber die Bemerkung abzuschneiden, daß sie aus Alexandria könne nach Rom gebracht worden seyn, muß hinzugefügt werden, daß an derselben Stelle die Statue des Tiberstromes von derselben Größe, in gleicher Lage, mit ähnlichen seine Natur bezeichnenden Umgebungen und Verzierungen, auch wie jener mit Reliefen auf drey Seiten des Plinthus, ist gefunden worden, aus welcher derselbe Geist der Anlage, der Ausführung, dieselbe Höhe und Lauterkeit der Kunst hervorstrahlt. Vergl. darüber S. Victor im angef. Werke in der 12. Lieferung: C'est le ciseau du grand sculpteur à qui l'on doit l'image du fleuve nourricier de l'Egypte, avec des différences dans l'aspect des formes, dans les traits du visage et dans leurs expressions, qui prouvent le goût exquis et le jugement profond de leur sublime auteur. Diese Verschiedenheiten werden sofort aus der verschiedenen Natur des Nils und Tiber, der Länder, welche sie bewässern und der Völker, welche sie nähren, mit Feinheit und Geschmack hergeleitet.

26) »Ut vix ulla differentia esset artis« sagt Plinius H. N. 34. Sect. 18. S. 107. Die Originale waren im Besitze des Germanicus gewesen, welcher sie dem Cassius Silanus, seinem Lehrer, gegeben hatte. Von diesem waren sie an seinen Neffen Vibius Avitus gekommen, den Vorsteher von Gallien unter Nero, bey dem sie Zenodorus fand.

27) Nach Aufzählung der andern Colosse fährt Plinius fort: verum omnem amplitudinem statuarum ejus generis vicit aetate nostra Zenodorus, Mercurio facto in civitate Galliae Arvernis per annos decem H-S.CCCC manipretio a. a. O. Die Pollinger Handschrift hat magno pretio, verdorben; immani pretio ließe sich eher hören, doch ist die Vulgata gut. Brotier aber glaubt mit CCCC centena millia ohne Multiplication auskommen zu können, und da dieses eine Summe gibt, für welche man etwa die Finger des Kolosses hätte gießen können, multiplicirt er sie mit zehn, so daß sie dem Künstler jährlich während zehn Jahren ausgezahlt worden, was eine seltsame Oekonomie gibt.

28) Postquam satis artem ibi approbaverat Romam accitus est a Nerone; ubi destinatum illius principis simulacrum colossum fecit CX. pedum longitudine, qui dicatus Solis venerationi est, damnatis sceleribus illius principis. Mirabamur in officina non modo ex argilla similitudinem insignem, verum et ex parvis admodum surculis quod primum operis instar fuit. Ea statua indicavit interiisse fundendi aeris scientiam, cum et Nero largiri aurum argentumque paratus esset, et Zenodorus scientia fingendi caelandique nulli veterum postponeretur. . . . Quantoque major in Zenodoro praestantia fuit, tanto major deprehendi aeris obliteratio potest. Hierbey fragt sich zuerst, ob fundendi aeris

scien-

scientia Kunde des Erzgusses sey. In diesem Falle mußte der Guß der Bildsäule so unvollkommen ausgefallen seyn, daß eben an seinen Mängeln der Untergang dieser Kunst sich gezeigt hätte. Dagegen aber streiten die ehernen Werke aus noch späterer Zeit, die Büsten von Hadrian, besonders die halbcolossale, jetzo in der Glyptothek, die Reiterstatue des M. Aurel auf dem Capitol, und andere, welche rücksichtlich der Reinheit des Gusses nichts zu wünschen übrig lassen. Auch sieht man nicht ein, was dann der Beysatz wolle: cum et Nero largiri aurum argentumque paratus esset. Die Güte oder Schlechtigkeit des Gusses hat doch mit der Bereitwilligkeit des Nero, Gold und Silber für ihn zu liefern, keinen Zusammenhang, und wird nicht dadurch bedingt. — Gold und Silber wurde geliefert; denn die Statue fand ihre volle Ausführung, und zwar in der Menge, die man begehrte, denn der Ausdruck des Plinius deutet an, Nero würde, wenn es begehrt worden, noch mehr geliefert haben. Wenn nun ungeachtet der Freyheit, Gold und Silber nach Belieben beyzumischen, man wahrnahm, die fundendi aeris scientia sey verloren, so kann diese verlorene Kunde bloß die Mischung des Erzes seyn. Man wußte zwar noch die Verhältnisse der einzelnen Metalle, die in den Schmelzofen kamen, aber das Unberechenbare dabey, Grad der Hitze, Art der Steigerung derselben, das Vermögen den rechten Augenblick der Bindung wahrzunehmen, diese Kunst, welche in Korinth, Aegina und Delos so ausnehmende Compositionen geliefert hatte, daß es dem Künstler möglich war, den Charakter des Bacchus, der Venus, des Neptunus, schon durch die Farbe der Metallmischung auszudrücken, war verloren. Es kömmt dabey darauf an, die Metalle auf die rechte Weise in Fluß zu bringen, und so braucht Plinius das Wort auch anderwärts: octonas plumbi partes addunt . . . inter lapides candefactos funditur H. N. 34. Sect. 20. S. 132., und von einer Steinart liquatur igni ac funditur ad usum vitri H. N. 36. Sect. 13. S. 294. Des neronianischen Colosses geschieht übrigens häufig Erwähnung. Die ihn betreffenden Stellen sind ziemlich vollständig bey Reimarus ad Dion. Cass. H. L. LXVI. p. 1089. Hier nur einige Punkte. Nach der erwähnten Stelle des Dio stand er an der via sacra, nach Suetonius vit. Neron. 31. in vestibulo domus aureae. Näher noch bezeichnet seinen Standort Spartianus V. Hadriani c. 19., daß Hadrian den Coloß von dem Orte, wo er den Tempel der Stadt (templum Urbis, es ist Templum Romae et Veneris, dessen hintere gegen einander gekehrte Nischen noch aufrecht stehen) hinbaute, mit Hülfe von 24. Elefanten in aufrechter Stellung fortbringen ließ. Da wo die via sacra zwischen dem Coelius und Palatinus hervorkommt, und beym Bogen des Constantin um die nordöstliche Ecke des Palatinus biegt, beginnt sie auch zu steigen, und hebt sich zu beträchtlicher Höhe, von der die Aussicht nach dem Forum hinab nach der einen Seite, und über das Colosseum nach der andern frey und offen ist. Auf diesem Clivus ragen die eben erwähnten schönen Ueberreste des templi Urbis, an dem Ende desselben der Bogen des Titus, jenseits von welchem die via sacra sich gegen das Forum und den Triumphbogen des Septimius Severus zu senken anfängt, wie beträchtlich, sieht man daraus, daß in den letzten Jahren zur Seite des Triumphbogens von Titus acht marmorne Stuffen noch in ihrer ursprünglichen Lage aufgegraben wur-

wurden, auf denen man von dem obersten Absatz des Clivus niederstieg. Auf diesem höchsten Punkte der via sacra, und offenbar mitten in die breite und prachtvollste Straße von Rom hineingestellt, erhob sich also dieser ungeheure Coloß. Zugleich erfährt man dadurch bestimmt, wo das goldene Haus des Nero sein Vestibulum hatte: offenbar nämlich trat dieses mitten in den Clivus herein, welchen wir oben beschrieben haben. Hadrian aber wird ihn nicht weit von seiner Stelle entfernt, sondern nur tiefer hinab, und dem Amphitheater näher gebracht haben, das von ihm den Namen erhalten haben soll. Uebrigens ist bey dieser Auseinandersetzung die via sacra nach den drey Hauptpunkten bestimmt, welche durch die drey noch aufrecht stehenden Triumphbogen des Constantinus, Titus und Septimius gegeben werden, indem ganz und gar ungedenkbar ist, daß diese nicht in den heiligen Weg, sondern außer demselben, und daneben gestellt worden. Es gehört die Verworrenheit der gemeinen römischen Antiquare, Hrn. Nibby nicht ausgenommen, dazu, nicht wahrzunehmen, daß hier die Lage des Titusbogens entscheidend ist, und die via sacra jenseits des templi Veneris et Romae über Gegenden, wo die Nachgrabungen alles mit Grundmauern von Häusern angefüllt zeigen, zu führen, um sie mitten hindurch in die Hallen des Friedenstempels hineinzuleiten, und erst aus ihm nach dem Palatin umlenken zu lassen.

29) Da der Aufsatz von Martin Wagner Kunstbl. Nr. 93 — 98. vom Jahr 1824. erst vor wenig Monaten erschien, und noch in frischem Andenken ist, so genügt es, auf die gründlichen und umfassenden Erörterungen desselben zu verweisen. Auch in der Kunstgeschichte von Meyer S. 62. wird die Statue »der in Rom noch vorhandene Coloß des Phidias« genannt.

30) Für ein Werk des Praxiteles selbst hielt ihn Visconti in der Beschreibung des Pio-Clem. T. 1. n. XIV. nach ihm diejenigen, welche auf den Einfall geriethen, ihn mit der Gruppe der Niobiden als einen ergänzenden Theil derselben zusammen zu bringen.

31) Visconti führt zwar au der genannten Stelle sogar ein Zeugniß von Marmorarbeitern aus Carrara an, welche aus einer dreyßig bis vierzigjährigen Erfahrung und nach Untersuchung der Statue vor einem Notar erklären, daß der Marmor nicht von Carrara sey; doch bemerkt er in den Zusätzen, nach Untersuchnng der Mineralogen selbst, er gleiche keiner der bekannten griechischen Marmorarten, sey also, so weit unsere Kenntniß reicht, nicht griechisch. Dazu habe man in in den erschöpften Carrieren von Carrara Adern eines Marmor gefunden, welcher dem des Apollo ähnlich sey. Im Werke des Bouillon nennt er ihn ohne Beschränkung carrarisch. Was aber Zeit und Benutzung des Lunensischen Marmor anbelangt, so ist darüber die Hauptstelle bey Plinius H. N. 36. Sect. 4. §. 20. S. 271. Omnes autem (die ältern Bildhauer) tantum candido marmore usi sunt e Paro insula . . . multis postea candidioribus repertis, nuper etiam in Lunensium lapicidinis. Der Gebrauch des Lunensischen Marmors im Allgemeinen fällt zwar weit früher als des Plinius Zeit. Schon Augustus baute aus solchem den Tempel des palatinischen Apollo; Servius ad Virg. Aen. VIII. candentis limine Phoebi. In templo Apollinis, in Palatio de solido marmore effecto, quod allatum fuerat de portu Lunae, qui est in confinio Thusciae et Liguriae, und bis in die Zeiten der Republik hinein läßt sich sein Gebrauch verfolgen. Denn Plinius H. N. 36. Sect. 7. S. 283. führt aus Cornelius Nepos von Mamurra, des Jul. Cäsar Zeugmeister (Praefectus

fabrum)

fabrum) in Gallien an, eum primum totis aedibus nullam nisi e marmore columnam habuisse, omnes solidas e Carystio et Lunensi, und es steht nicht dort, daß der Lunensische damals neu oder selten gewesen. Es scheint also, was auch wegen der Ergiebigkeit, Offenheit und Schönheit des Marmorgebirgs bey Carrara wahrscheinlich ist, daß die Brüche schon seit den ersten Zeiten des römischen Verkehres mit jenen Gegenden, nach Besiegung der Gallier und Ligurer, eröffnet und im Gange waren. Dennoch ist die erste Stelle des Plinius für den spätern Ursprung des Apollo bindend, wenn dessen Marmorart außer Zweifel gesetzt ist; denn er spricht von einer bestimmten Gattung Lunens. Marmors, die man neulich, nuper, erst gefunden habe, und stellt als ihr Kennzeichen auf, daß sie weißer als der parische sey, was also nicht ausschließt, daß die geringern Arten schon früher bekannt waren. Nun ist aber der Apollo aus einem Marmor, der den parischen an Weiße bedeutend übertrifft, und könnte demnach erst kurz vor dem Plinius, der unter Vespasian und Titus schrieb, gemacht worden seyn, was mit der Zeit des Nero vollkommen übereinstimmt. Hirt im mythol. Bilderbuche 1. S. 33. sagt von ihm: Es hat schon vor mir andere Kunstrichter gegeben, welche ihm die Originalität absprechen. Einen Grund hiezu gibt das Material der Statue selbst, da sie nicht aus griechischem, sondern aus Lunensischem Marmor gearbeitet ist.« Die Meinung, welche hier zum Grunde liegt, daß die besten Werke der Kaiserzeit eben wegen ihres spätern Ursprungs nicht original seyen, ist ein Nachhall der Behauptung von Mengs, der den spätern Ursprung der besten Statuen seiner Zeit annahm, aber sie für Copien der untergegangenen Originale hielt. Sie wird, wie zu hoffen, bald zu den veralteten gehören, und der schon jetzo überall hervordrängenden Ansicht Raum machen, daß die griechische Kunst in ihren besten Werken aller Zeiten weder frey von Nachahmung, noch der Originalität bar gewesen ist. — Was die Deutung der Bildsäule auf den Kampf mit dem Drachen Pytho anbelangt, der ich in den Anmerkungen zur zweyten Abhandlung folge, so hat sie ihren vorzüglichen Stützpunkt in dem homerischen Hymnus auf den Apollo; und wiewohl dem Künstler bey dieser erhabenen Bildung die erhabene Beschreibung des ersten Buchs der Iliade von dem in Zorn einher schreitenden Apollo ebenso beygestanden hat, wie dem Phidias beym olympischen Jupiter in demselben Buche die gleich erhabene Schilderung des Zeus, welcher durch das Rollen seiner Locken den Olympus zittern macht, so zeigt jener Hymnus doch auf das bestimmteste auf den Moment der Handlung hin, den der Künstler darstellt. Nachdem dort beschrieben ist, wie das Ungeheuer von den Pfeilen des Gottes getroffen worden, fährt der Dichter fort:

Aber der Drache, geplaget von heftigen Schmerzen des Todes,
Lag schwerathmend in Angst, und wälzte sich dort an dem Boden,
Blutigen Mord ausblasend. Da sprach lautrufend Apollon:
Allda faule du nun an der männernährenden Erde;
Nicht ein böses Verderben der Lebenden wirst du in Zukunft
Seyn, so viele die Frucht der ergiebigen Fluren verzehrend
Hierher kommen und führen die reichlichen Festhekatomben;
Noch auch wird dir den Tod, den bitteren, weder Typhoeus,

Noch die Chimära wenden, die gräuliche, sondern es faulet
Hier dich der schwarze Grund und der sengende Gott Hyperion.
Also rief er, und jenem umschloß Nachtdunkel die Augen.

Diese Worte scheinen auf den Lippen des zürnenden Gottes zu schweben. Schon hat er sich von der linken Seite, wohin der Pfeil geflogen, abgewendet, und schreitet rechts hin weiter, während sein noch gegen den erlegten Feind zur Linken gerichtetes Haupt diesem wie im Flug mit den strafenden Worten den lezten Blick des Zornes und der Verachtung zusendet. Die vollständigen Erörterungen über diese Bildsäule werden die Freunde der Archäologie in einer reichhaltigen und die plastische Kunst mit der tragischen der Griechen in Vergleichung bringenden Schrift eines meiner jüngern Freunde, Anselm Feuerbach's Ueber den Apollo von Belvedere finden, deren Erscheinung bald zu hoffen ist.

32) Es ist eine alte, noch jezt geltende Sage, der Laocoon sey in den Thermen des Titus gefunden worden, nämlich in den Gemächern des Esquilin, welche dafür gelten, und man zeigt sogar das Gemach und die Nische, in welcher die Gruppe soll gestanden haben. Es ist in De Romanis Werke über Le camere esquiline. Rom. 1822. Fol. S. 11. Num. 40. Vgl. den Text S. 32. Kaum ein andrer Grund läßt sich hiervon angeben, als eine kleine marmorne Base in der Nische, die aber eben deßhalb, weil sie für den Laocoon zu klein ist, eine einfache Statue muß getragen haben, und die Nähe des wahren Fundorts. Denn es melden die seiner Auffindung gleichzeitigen Schriftsteller Marliano, Mauro, Aldobrandi, er sey in der Nähe der Sette sale, die übrigens Heyne mit diesen camere esquiline verwechselt, also hinter jenen Thermen auf dem Rücken des Esquilins gefunden worden. Nardini Roma antica L. III. c. 10. bezeichnet den Fundort presso a S. Lucia in Selce e le sette Sale. Ja es läßt sich nach der nun gewonnenen Ansicht über jene Ruinen zeigen, daß in dem genannten Gemach der Laocoon schon zu des Titus Zeiten gar nicht mehr hätte aufgestellt seyn können. Es lohnt, bey den zahllosen Muthmaßungen über diesen Punkt, die Mühe denselben vollständig zu erörtern. Daß die Thermen des Titus an jenem Orte sich befunden, wird mit Unrecht bezweifelt, da die Stelle des Suetonius Amphitheatro dedicato Thermisque juxta celeriter exstructis V. Titi. c. 30. vollkommen entscheidend ist. Denn gerade neben dem Amphitheater, wo der Esquilin gegen dasselbe sich hervorbeugt, liegen am Abhange desselben jene Kammern. Dazu kommt, daß die Thore des Amphitheaters, welche dasselbe rings umgeben, als so viele Eingänge zu den einzelnen Abtheilungen der Sitze, mit Nummern bezeichnet sind, und der mittlere der gegen den Esquilin liegenden Ausbiegung des Rundbaues die Nummer Eins trägt, mit offenbaren Spuren, daß vom nahen Esquilin ein Brückengang nach diesem Hauptthor geführt habe, und daß hinter ihm, im Innern des Amphitheaters, die kaiserlichen Sitze sich ausbreiteten. Es kann also keinem Zweifel unterliegen, daß gerade diesem Thore gegenüber sich das Vestibulum der Thermen befand, aus welchem tretend man den Haupteingang in das Amphitheater vor sich hatte. Daß die Thermen schnell aufgeführt wurden, bezeugt außer Suetonius auch Martial Spectac. Ep. II. Hic ubi miramur velocia

locia munera Thermas. Offenbar wurde der Bau von Titus mit größter Geschwindigkeit deßhalb geführt, weil mit dem Amphitheater, welches sein Vater begonnen, und das zu weihen ihm oblag, er zugleich die Thermen als sein Geschenk dem Volk öffnen wollte. Da er schon im zweyten Jahre nach seinem Vater starb, so kann der Bau nicht über ein Jahr gedauert haben, und bey dem Umfang solcher Baudenkmäler ist die Ausführung in so kurzer Zeit nicht denkbar, wenn nicht schon vorhandene Gebäude in den Bau wären gezogen und dazu verwendet worden. Schon das ältere Haus des Nero, die transitoria genannt, weil die via sacra durch seine Räume ging, erstreckte sich vom Palatin auf den Esquilin und in die mäcenatischen Gärten. Lipsius zu Tacit. Ann. XV. 39. Nachdem dieses nebst der umliegenden Strecke weit umher vom großen Brande war verzehrt worden, trat an seine Stelle nach weiterm Plane und in ungewöhnlicher Pracht die aurea domus Neronis. Tacit. a. a. O. c. 42. Tacitus erwähnt in ihrem Umfange Gartenanlagen und Seen, arva et stagna et in modum solitudinum hinc sylvae inde aperta spatia et prospectus. Suetonius Vit. Neron. c. 31. beschränkt dieses auf einen See, der mit Gebäuden gleich einer Stadt umgeben war: item stagnum maris instar circumseptum aedificiis ad urbium speciem. Dieser wird also in den Niederungen gewesen seyn, zwischen dem Palatin, Cölius und Esquilin, welche die Anlagen umfaßten, wo jetzo das Amphitheater steht. Als die Franzosen während ihrer Herrschaft in Rom die Arena dieses Gebäudes aufgraben ließen, füllte sich der Grund von dem aus den umliegenden Anhöhen sich sammelnden Wasser allmälig wie ein See, und mußte bald wieder ausgefüllt werden, um nicht der Erzeugung eines verderblichen Sumpfes an dieser tiefen Stelle Raum zu geben. Nur Eine Stelle hielt man offen, welche jetzt als Brunnen gebraucht wird. Das goldene Haus aber in dieser Ausdehnung wurde durch Nero nicht vollendet. Denn nach Suetonius V. Othon. c. 7. unterschrieb Otho, zur kaiserlichen Würde gelangt, nichts eher als fünfhundertmal hunderttausend, d. i. 50. Millionen Sesterzien, etwa 5 Millionen unsers Geldes, um das goldene Haus zu vollenden. Nec quidquam prius pro potestate subscripsit quam H. S. D. ad peragendam Auream domum. Natürlich unterblieb die Ausführung bey dem Sturze des Otho. Dem Vitellius war nach Dio Cassius Hist. LXV. c. 4. S. 162. C. Reimar. auch nicht recht, was er von dem goldnen Hause fand, und Vespasian schaltete über die unterbrochenen Anlagen nach eigenem Gutdünken. Ein Theil der Gebäude ward abgebrochen, um dem Friedenstempel Raum zu geben, der See ausgetrocknet und auf seinem Grund das Amphitheater erbaut. Titus also, im Geist seines Vaters fortfahrend, wird die Bauwerke zur Seite desselben, mit denen Nero den Esquilin an dieser Stelle bedeckt hatte, benützt haben, um aus ihnen in kürzester Zeit seine Thermen zu bilden. Die französischen Nachgrabungen in denselben, durch welche eine beträchtliche Folge paralleler Gemächer, das eine mit Resten eines Wasserbassins und Springwerkes, und ein Corridor hinter ihnen vom Schutte gereinigt und zugänglich geworden sind, haben ganz deutlich gezeigt, daß diese hintern Gemächer einem frühern Bau angehören und durch einen spätern, der gegen das Amphitheater in einen großen Halbbogen hervortrat, unter schrägen Winkeln durch-

durchschnitten werden. So schön ihre Malereyen, so reich ihre Vergoldungen, so prachtvoll das Ganze, sind sie doch bey Ueberziehung durch den spätern Bau des Lichtes beraubt, von allem beweglichen Schmucke, selbst der mussiven Fußböden und der Marmorbekleidung der untern Wände entblößt, und zu einem gemeinen unterirdischen Geschoß herabgesetzt worden, welches man wohl schon im Alterthum großentheils mit dem Schutt erfüllt hat, der in ihnen bis nahe an die Wölbungen empor aufgehäuft ist. Nur die ausnehmend schönen Zierden der Wände und Decken-Gemählde blieben als unablösbar in den verödeten Räumen zurück. Deßhalb wurde in allen den durch die Franzosen gereinigten Sälen außer den Wandgemälden gar nichts von einiger Bedeutung entdeckt. Hieraus nun wird klar, daß diese hintern Gemächer, in deren einem der Laocoon sollte gefunden worden seyn, als ein Theil der neronianischen Gebäude zu betrachten sind, welche den Thermen des Titus, die neben dem Amphitheater lagen, als Unterbau haben dienen müssen. War aber dieses der Fall, so konnten sie weder zur Zeit des Titus noch später einen Ort zur Aufstellung eines Kunstwerkes abgeben, zumal nach ihrer Verwandelung in ein nutzloses unterirdisches Geschoß selbst die dort früher aufgestellten Kunstwerke zurückgezogen wurden. Die Sage von dem Fund des Laocoon in ihnen ermangelt also wie der äußern Gewähr, so auch aller innern Wahrscheinlichkeit.

Von dem Palast des Titus ist nur noch Eine Erwähnung, und zwar von seiner Vorhalle bey Plinius, in welcher die Knöchelspielenden Knaben des Polykletus standen: et sunt in Titi imperatoris atrio. H. N. 34. Sect. 19. §. 3. S. 114. Läßt man wie billig den Fundort des Laocoon über seine Lage entscheiden, so war er seitwärts hinter den Thermen in der Richtung nach Morgen hingebaut, und in dieser Richtung setzt sich auch der Plan des großen Gebäudes fort, welches mit dem Halbrund der Thermen die Gemächer des Nero durchschneidet. Dort öffnen sich gegen die Abhänge des Berges in ungeheuren Dimensionen tiefe und hohe Gewölbe, die nun zu Ställen und Scheunen gebraucht werden, ganz im Charakter der auf dem Palatinus von den Kaiserpalästen erhaltenen, und über ihnen ragen noch in colossalen Trümmern Tempel und Rundgebäude als die Zeugen ehedem kaiserlicher Pracht empor.

Nimmt man nun hinzu, daß aus den Thermen in das Amphitheater ein Bogengang geführt hat, so gewinnt man dadurch einen neuen Grund für den Zusammenhang der Thermen und des Palastes des Titus, denn in der That wird der Kaiser seinen Palast in der Nähe nicht verlassen haben, um erst in die Thermen und aus ihnen in das Amphitheater zu kommen, sondern diese Vorrichtung zeiget, daß alle drey Baudenkmäler zu einem Ganzen vereinigt waren.

Endlich ist undenkbar, daß Titus auch den Palast in dem kurzen Zeitraum seiner Regierung gebaut habe. Vielmehr wird er ihn unter der zehnjährigen Herrschaft seines Vaters errichtet und mit der Berenice bewohnt haben, die er erst nach des Vaters Tode nolens nolentem entließ, so daß ihm während seiner eigenen Regierung nur übrig blieb, den Palast durch die Thermen mit dem Amphitheater auf die bezeichnete Art zu verbinden.

33) Nec multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificium, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari

cupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeponendum. Ex uno lapide eum et liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domos Caesarum replevere probatissimis signis Craterus cum Pythodoro, Polydectes cum Hermolao, Pythodorus alius cum Artemone, et singularis Aphrodisius Trallianus. Plin. H. N. 36. Sect. 4. §. 11. S. 284.

Indem wir die gelehrten Erörterungen, zu denen der Laocoon seit drey Jahrhunderten Veranlaßung gegeben hat, aus der ihm gleichnamigen Schrift von Lessing, dem reichhaltigen Aufsatze von Heyne: Prüfung einiger Nachrichten vom Laocoon in Samml. antiq. Auff. 2. St. S. 1 — 52. aus Visconti's PioClementino und den Winkelmannischen Werken als bekannt voraussetzen, halten wir uns allein an die eben mitgetheilte wichtige Stelle des Plinius. Ihre Lesearten sind meist sicher und die Abweichungen nicht von Bedeutung. Nec multo plurium fama est hat zuerst Harduin ohne Erinnerung geschrieben für das, was alle frühern hatten: Deinde multorum obscurior fama est, aus einer Handschrift; auch die Pollinger hat nec dein multo plurium fama est, dein aus der andern Leseart einmischend, in welcher Niemand eine falsch verstehende Glosse der Harduinischen Lesart verkennen wird. Plinius glaubt, die Künstler von einem berühmten Namen fast alle anfgezählt zu haben, so daß nicht viel mehrere, non multo plures, der Art übrig sind, übrigens bemerkend, daß der Berühmtheit Mancher bey ausgezeichneten Werken die Anzahl der Künstler im Wege stehe, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt. — Occupare gloriam ist wie occupare locum, den Ruhm in Besitz nehmen. Nicht Einer, nämlich allein, nimmt Besitz von dem Ruhme, also mehrere besitzen den Ruhm. Ist aber dieses, wie besteht das Folgende daneben? nec plures pariter nuncupari possunt. Warum sollten nicht mehrere zugleich können genannt, aufgezählt werden, wenn mehrere den Ruhm besitzen? Die Editio Veneta v. J. 1507. welche Alexander Benedictus von Verona besorgt, und an vielen Stellen berichtigt hat, liefert am Rande die verschiedene Lesart vel occupari st. nuncupari, doch braucht es der Variante nicht, weil das folgende mit sicut (die Ausgaben vor Dalechampius haben sicuti) eingeleitete Beyspiel zeigt, daß er von mehreren Künstlern, die an demselben Werke gearbeitet haben, spricht. Damit kommt man dann auf den dürftigen Gedanken, daß dem Ruhme trefflicher Künstler es nachtheilig sey, wenn mehrere zusammen an demselben Werke arbeiteten, denn sie hätten zwar alle Antheil an dem Ruhme der Arbeit, aber man könne sie doch nicht alle in gleicher Weise nennen, nähmlich dem beschäftigten Liebhaber, der an Einem Namen für jede Statue genug hat. — Ex uno lapide eum et (besser ac in der Ed. Rom. im Ms. des Dalechamp und im Pollinger Cod.) liberos etc. Da man an der Gruppe Zusammensetzung aus mehrern Stücken entdeckt hat, ist hier der Ort vieles Streites geworden: die Gruppe des Plinius sey eine andere, oder Plinius habe sich täuschen lassen, oder er spreche nicht von Einem Steinblock, sondern von Einer Marmorart. Letztere Aushülfe ist bestimmt

falsch

falsch. Denn wo werden für dieselbe Gruppe verschiedene Marmorarten genommen, und wie ließe sich der Umstand, daß etwas Ungewöhnliches nicht geschehen sey, als etwas Ungewöhnliches anführen? Plinius braucht den Ausdruck öfter, und immer in demselben Sinne, auch Pausanias einige Male, und ein Mal sogar mit deutlicher Erklärung vom Thron der Demeter und Proserpina bey Megalopolis: *ἔστιν ἑνὸς ὁμοίως λίθου, καὶ οὔτε τῶν ἐπὶ τῇ ἐσθῆτι οὔτε ὁπόσα εἴργασται περὶ τὸν θρόνον, οὐδέν ἐστιν ἑτέρου λίθου προσεχὲς σιδήρῳ ἢ κόλλῃ· ἀλλὰ τὰ πάντα ἐστὶν εἷς λίθος.* Pausan. 8, 37. S. 675. Nun braucht aber Plinius sein ex uno lapide auch von Gruppen, die wegen Umfang, Verschlingung und freyen Theilen der Gestalten unmöglich aus Einem Blocke bestehen konnten als »Zethus et Amphion ac Dirce et taurus vinculumque ex eodem lapide Rhodo advecta opera Apollonii et Taurisci. Das. S. 283. Er hat sich also in solchen Fällen durch die kunstreiche Kittung täuschen lassen, welche bey dem zerstreuten, aber das Kunststück in dem Kunstwerk preisenden Volke, das diese Werke zu Rom betrachtete, den Glauben erzeugte, daß sie aus Einem Blocke gemacht seyen.

Der Laocoon aber entstand d e c o n s i l i i s e n t e n t i a. Consilium ist hier offenbar der Rath, den die drey Künstler unter sich bildeten. Worüber sie sich vereinigten, das ward als Beschluß (sententia) des Rathes ausgeführt. — A g e s a n d e r (*Ἀγήσανδρος*) ist nur aus dieser Stelle bekannt. — Des P o l y d o r u s (*Πολύδωρος*) Name kommt bey Plinius in einer zweyten Stelle H. N. 34. Sect. 19. §. 34. unter den Erzarbeitern vor, die athletas, armatos, venatores, sacrificantes gemacht, ohne daß eine Spur darauf hinleitete, den statuarius und sculptor für dieselbe Person zu halten. — A t h e n o d o r u s (*Ἀθηνόδωρος*) Name wird zwar unter des Polykletus Schülern genannt H. N. 34. Sect. 18. S. 109. mit der nähern Bestimmung §. 26. S. 128. daß er edle Frauen (feminas nobiles) gemacht habe; jedoch er war aus Kleitor, Paus. 10, 9. S. 819. und dieser aus Rhodus. Auch ist der Rhodier durch die im Hafen von Antium gefundene und in der Villa Albani aufbewahrte Inschrift (Inscrizione antiche delle ville Albani dall' Abbate Marini R. 1785. Clas. V. N. CLVI)

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑ
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

als Sohn des Agesander bekannt, der also auch sein Lehrer wird gewesen seyn.

Ehe wir auf die Bestimmung ihres Zeitalters eingehen, müssen wir die Reihe der ihnen durch das gewichtvolle SIMILITER verbundenen Künstler betrachten. — *Κ ρ α τ ε ρ ό ς.* Einen Maler dieses Namens nennt Plinius H. N. 35. Sect. 40. §. 33. S. 234. von dem Bildhauer ist sonst keine Spur. Ebenso sind die beyden *Πυθόδωρος* unbekannt; denn derjenige, welchen Pausanias 9, 34. S. 778. nennt, gehört durch sein *ἀρχαῖον ἄγαλμα* vor den Phidias zurück. Auch *Πολυδίκτης*, *Ἑρμόλαος*, *Ἀφροδίσιος ὁ Τραλλιανός* werden nirgends auch nur im Vorbeygehen erwähnt, ein *Ἀρτέμων* endlich nur unter den Malern H. N. 35. Sect. 40. S. 232. Es ruht also außer der ehrenvollen Meldung des Plinius gänzliche Vergessenheit auf den Namen dieser ausgezeichneten Männer, nicht weil sie vor Agamemnon gelebt haben, vixere fortes ante Agamemnonem

 multi,

multi, sondern weil sie auftraten, da die Bücher des Ruhms schon angefüllt waren. Sie mischen sich also in die Schaar dunkler Namen auf ruhmwürdigen Werken, und zeugen neben Glykon, Apollonius und andern großen Meistern, die sich uns auf ihren Werken genannt, daß wir den Maßstab für den Umfang und die Dauer der alten Kunst in den Nachrichten über sie allein nicht mehr besitzen. Diese gehen nur bis Pasiteles und Varro, deren Werke Plinius noch benutzt hat, und bis zu denen kaum ein Künstler von großem Namen ungenannt geblieben ist; die aber nach ihnen kommen, haben bey Pausanias, da sie für Rom arbeiteten, gar keine, bey Plinius nur im Vorbeygehen eine Erwähnung gefunden.

Anlangend nun die Zeit dieser Meister, so waren diejenigen Archäologen, welche Einsicht genug besaßen, zu durchschauen, daß dieselben, der Kaiserzeit angehörig, die drey rhodischen Meister an ihrer Seite mit sich dahin herabziehen würden, ernstlich bemüht, eine solche Ungebühr oder Anmaßung, wie es ihnen nach beschränkter und veralteter Ansicht der griechischen Kunst erscheinen mußte, von Plinius abzuhalten. Können diese Meister nicht in Griechenland, können sie nicht früher gelebt haben? Kamen ihre Bildsäulen später in die Kaiserpaläste, so konnte Plinius, der ohnehin das Gesuchte des Ausdrucks liebt, von ihnen sagen: sie haben diese Paläste mit ihren Bildsäulen angefüllt, so gut wie von Phidias, Praxiteles oder andern, deren Werke Rom anfüllten. Dagegen aber wäre zuerst verwundersam, daß die sechs ersten Künstler in drey Paaren zusammengereiht, und durch die Gegenstellung gegen Agesander und seine Genossen so gut wie durch cum als zusammenarbeitend bezeichnet werden. Wie also wäre die Sache zu fassen? Saßen die Künstler in frühern Zeiten ein Paar etwa in Athen, das andere Paar in Rhodus, und lieferten ihre Arbeiten gemeinsam, die dann auch gemeinsam die Wechsel der Zeiten bestanden und endlich in dieser Vereinigung die Kaiserpaläste bevölkerten? Niemand wird im Ernst einen solchen Gedanken festhalten können; wenigstens wäre einem solchen zu rathen, sich aller Untersuchungen ähnlicher Art zu enthalten. Oder haben sie zwar paarweise (denn aus dieser Gemeinschaft sind sie einmahl nicht zu bringen) aber den Kaisern gleichzeitig, zwar für die Paläste des Palatinus gearbeitet, aber in Athen, in Rhodos oder sonst irgendwo? Gleichzeitigkeit mit den Kaisern müßte demnach immer zugegeben werden, und durch diese Trennung von Rom gewänne man nicht nur nichts, sondern verwickelte sich in neue Schwierigkeit: weßhalb nämlich, einmal in das Geschäft des kaiserlichen Hauses aufgenommen, sie nicht nach Rom sollen gezogen seyn, um was dem Palaste zum Schmucke bestimmt war, an Ort und Stelle zu erwägen, die Neigungen des Gebieters zu erfahren, sich mit den Architecten zu verständigen, die Localitäten, denen ihre Werke bestimmt waren, kennen zu lernen. Dazu verträgt sich mit solchen zwecklosen Weitläufigkeiten und Verzögerungen schlecht die rasche Art, mit der unter den Kaisern auch das Größte und Kostspieligste ausgeführt wurde. Wie man also auch den Anlauf nimmt, so wird man immer auf den natürlichen, im Plinius offen angedeuteten Sinn zurückgetrieben, daß die drey Paare Künstler gemeinsam und der siebente allein in Rom gegenwärtig und den Kaisern gleichzeitig ihre Paläste auf dem Palatinus mit Bild-

Bildsäulen angefüllt haben. Da nun nicht anzunehmen, daß sie alle gleichzeitig gewesen, weil der Ausdruck des Plinius Palatinas Caesarum domos die ganze Folge der Kaiser von Augustus bis Nero, welche dort Paläste erbauten, einschließt, so ist es das Natürlichste, die Künstler unter die Kaiser zu vertheilen, so daß Kraterus und der ältere Polydorus unter Augustus und die andern unter seine Nachfolger fallen. Plinius hat uns also durch seine kurze Meldung einen Blick in die plastische Werkstatt für die kaiserlichen Paläste thun lassen, die wir in ununterbrochener Folge von den bewährtesten Meistern geleitet, und aus der wir die erlesensten Bildsäulen hervorgehen sehen. Hat man sich über die Reihe dieser Männer, ihre Bestimmung, Zeit und Arbeit verständiget, so ist man schon auf dem Wege, die drey rhodischen Meister des Laocoon, denen sie zur Seite stehen, sich mit ihnen in Verbindung zu denken. Agesander mit seinen Söhnen arbeitet gemeinsam, ebenso Kraterus mit Polydorus, und die folgenden. Des Agesander und seiner Söhne Werk schmückt den Palast des Titus, die Werke des Polydorus nnd seiner Nachfolger schmücken die Paläste der frühern Kaiser, und diese Gemeinsamkeit der Arbeit, der Bestimmung ihrer Werke, durch das SIMILITER des Plinius noch deutlicher hervorgehoben, schließt die Gemeinsamkeit ihrer Zeitfolge nothwendig in sich ein, welche wir schon aus der bloßen Zusammenstellung der Namen ohne diese innere Nöthigung anzunehmen geneigt waren. Es war Lessing, welcher, und zwar unmittelbar nach Erscheinung der Kunstgeschichte von Winkelmann, in welcher Laocoon zum Lysippus hinaufgerückt wird, ungeblendet von dem verdienten Ruhm derselben, Sinn und Bedeutung der Stelle des Plinius durchschaute und im Laocoon Abschn. XXVI. darlegte. Heyne, der es liebt, sein Urtheil aufzuschieben, äußert sich A. T. S. 391. zwar mit Bedenken darüber: Nolim tamen fidere interpretationi, nam similiter refertur ad conjunctam plurium artificum operam, ut, paulo ante, in Laocoonte. Indeß ist zu bemerken, daß das zugehörige Zeitwort replevere diese Beschränktheit der Beziehung ausschließt. Es heißt nicht auf ähnliche Weise arbeiteten sie, sondern auf ähnliche Weise füllten sie aus, so daß eine Gegenbeziehung nothwendig wird, und wie man von der gemeinsamen Arbeit der Rhodier durch das Similiter auf die gemeinsame Arbeit der andern geführt wird, so wird man umgekehrt von dem hintern replevere durch dasselbe SIMILITER auf eine ähnliche Thätigkeit der Rhodier zurückgewiesen. Doch könnte man sagen, der Laocoon ist ein einzelnes Werk, und begründet noch kein Anfüllen replevere, so daß die Gegenbeziehung nicht vollständig seyn würde; aber angenommen, wie es der Zusammenhang lehrt, sie arbeiteten den Laocoon für des Titus Palast, so läßt sich bey dem Ruhme des Werkes annehmen, daß es nicht ihr einziges zu jenem Zweck wird gewesen seyn. Auf ein zweytes, zwar in Antium aber doch auch im kaiserlichen Palaste aufgestelltes Werk von Einem derselben deutet die oben angeführte Inschrift auf einer Basis, welche noch Spuren der davon abgebrochenen Bildsäule enthält. Dazu reichen schon einige Werke hin, um im Sinne des Plinius das replevere zu veranlaßen. So sagt er von dem einzelnen alten Künstler Dipönus: Dipoeni quidem Ambracia, Argos, Cleonae operibus referta fuere. H. N. 36. C. 4. §. 2. Dipönus, aus Kreta,

 arbei-

beitete in verschiedenen Städten, in Sicyon, bey den Aetoliern, das. §. 1. Er wird sich also zur Ausführung der ihm übertragenen Werke auch in die genannten drey Städte begeben haben, und konnte sich demnach in den einzelnen nur eine Zeit lang aufhalten. Plinius kann also nur sagen wollen, daß von seinen Werken mehrere an jedem der genannten Orte sich gefunden. Dazu bemerke man, daß auch die erstere Beziehung der gemeinsamen Arbeit nicht streng gefaßt werden kann. Denn wer wollte glauben, die drey Künstlerpaare hätten nur mit Gruppen, die sie gemeinsam ausgeführt, die Kaiserpaläste angefüllt, oder auch an den einzelnen Statuen gemeinsam gearbeitet? Endlich hört die vordere Beziehung des Gemeinsamen bey dem singularis Aphrodisius Trallianus ganz auf. Dieser hat doch, eben weil er allein war, gewiß nicht de consilii sententia gearbeitet, und hier gilt also die Rückbeziehung des replevere allein: wie er den Palatin anfüllte, so jene den Palast des Titus; es kann demnach das ἀνταπόδοτον der Stelle in der angegebenen Ausdehnung und mit ihr das Zeitalter der drey rhodischen Künstler durchaus keinem Zweifel unterworfen seyn. Noch eine Bemerkung drängt sich auf in Bezug auf das ganz ungewöhnliche Lob, mit welchem der Laocoon vom Plinius gefeyert wird: opus omnibus et picturae et statuariae artis praeponendum. Sollte Plinius hier ganz unbefangen sprechen, gegenüber von allen den Wunderwerken des Phidias, des Polykletus, Praxiteles, Lysippus, die ihn in Rom umgaben? Kaum denkbar; dagegen wird dieses übertriebene Lob vollkommen erklärlich, wenn man sich das Werk als neu, die Bewunderung, die es bey seiner Vollendung in Rom erregte, noch frisch, und wie ihn, so den Kaiser, für den es bestimmt war, und an den er schreibt, davon sich ergriffen denkt.

34) Abgebildet in Sculture del palazzo della Villa Borghese Stanza no. 7. und Bouillon Musée des Antiques. 1. T.

35) Die Inschrift ist auf dem Sitz des Herkules zwischen den Schenkeln eingegraben:

ΑΠΟΛΛωΝΙΟΣ ΝΕΣΤΟΡΟΣ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ.

36) Geschichte der bildenden Künste bey den Griechen. S. 296.

37) Thorwaldsen hat diese seine Meinung zwar nicht öffentlich, d. h. durch den Druck bekannt gemacht; doch im Gespräch wiederholt mit jener Klarheit und Sicherheit geäußert, die seinem Geiste, der die Größe des bildenden Alterthums in sich trägt, eigen ist.

38) Winkelmann Kunstgesch. B. 10. K. 3. §. 15. Doch kommt er zu weit mit ihm hinauf. Visconti im Pio Clement. T. I. Tav. X.

39) Als das älteste Denkmal griechischer Cursivschrift erkannte Winkelmann die zwey Worte ευφα διασωζε, welche auf der Mithridatesvase des Kapitols neben der Hauptinschrift in kleinen und verzogenen Buchstaben eingegraben sind. Dieses Denkmal war auch ihr einziges; denn daß der in Herkulanum auf einer Mauer mit Accenten eingeschriebene Vers des Euripides, den er anführt, von einem Engländer dahin ist geschrieben worden, ist bekannt, und mußte wenigstens von seinen Herausgebern erinnert werden. Nachdem aber durch Böckhs und seiner Freunde glücklichen Scharfsinn (Erklärung einer ägyptischen

Papy-

Papyrusrolle. Berlin 1821.) die griechischen Papyrusrollen aus der Zeit der Ptolemäer entziffert worden, ist die griechische Cursivschrift neben der bis dahin fast allein bekannten Lapidarschrift nun in einer Reihe sicherer Urkunden nachgewiesen, und man weiß mit voller Bestimmtheit, daß das ω in dieser Form dem Cursivalphabet angehört. In den genannten Papyrusrollen ist diese Cursivschrift äußerst verzogen und unleserlich; sorgfältiger auf der Goldplatte des Ptolemäus Evergetes bey Letronne Recherches pour servir à l'histoire d'Egypte S. 6. und auf dem genannten bronzenen Gefäß. Es stellt sich also die Frage dahin, wann dieses Zeichen, eben so ε und c, nebst andern, z. B. μ und ν aus der Cursivschrift in die Lapidar- oder Kapitalschrift überging. Die Münzen der Ptolemäer haben alle noch *E*, *Σ*, *Ω*. Die ältesten mit Cursivformen ε, c, ω sind von Kleopatra und Antonius 37. und 31. v. Chr. Vergl. Letronne Recherches a. a. O. Außer Aegypten ist die älteste mit dem Cursivomega ein numus cistophorus von P e r g a m o s des Proconsuls Pulcher, welcher um 57. v. Chr. Asien verwaltete. Visconti M. Pio Cl. II. X. in den Zusätzen. Von Lapidarschriften ist die älteste mit diesem Zeichen von Ptolemäus Auletes 70. bis 60. v. Chr. Doch kommt zu bemerken, daß alle Inschriften der Lagiden auf den ägyptischen Denkmälern bis und mit Einschluß des Tempels von Tentyris, welcher aus den Zeiten des Augustus stammt, allein die ältere Form *E*, *Σ*, *Ω* zeigen. Dasselbe gilt von den Inschriften von Rosette, Philä, der Katarrhakte, Kairo. Vergl. Letronne a. a. O. S. 12. — In Rom selbst ist keine, welche sich über die Kaiserzeit hinausrücken ließe, mit einem Cursivzeichen: aus dieser aber desto mehrere, sogar, wie im Hofe Rondanini, solche, die in dem obern Theile der Namen das u n g e m i s c h t e oder a l t e Alphabet, in dem untern der Verse das g e m i s c h t e oder n e u e haben. Diesen aber ist die Inschrift des Torso, auch in dem Charakter der andern Schriftzüge, im ganzen Gepräge so ähnlich, daß kein aufmerksamer Beobachter an ihrer Gleichzeitigkeit mit jenen zweifeln wird. Doch geben wir auch das äußerste zu, so kann Apollonius nach dieser paläographischen Erörterung auf keinen Fall über das letzte Zeitalter der römischen Republik hinaufreichen, und steht also z u m w e n i g s t e n mitten in der römischen Zeit der griechischen Kunst. Um dieser nothwendigen Folge auszuweichen, haben manche behauptet, die Inschrift sey s p ä t e r, bey Verpflanzung des Werkes nach Rom erst aufgesetzt worden, aus keinem andern Grunde, als weil sie glaubten, den Torso bey höherm Alter erhalten zu müssen. Das heißt dann, wie man es nennt, die Zeugen todtschlagen, damit sie nicht wider uns aussagen können.

40) Die Uebereinstimmung der Methode wird sich besonders offenbaren, wenn man die Glieder, welche beym Laocoon weniger gespannt sind, mit den entsprechenden des Torso vergleicht, z. B. den linken Schenkel, und was das einzelne betrifft, die Behandlung seiner beyden Hauptmuskel, welche sich von den beyden Seiten des Knies an dem Schenkel heraufziehen, und beym Anspannen des Fußes hervortreten. Diese sind an keiner andern Statue mit solcher Ausdehnung und Eigenthümlichkeit gebildet, wie an den beyden genannten. Eben das gilt von den Muskeln über der rechten Hüfte und in der Biegung der Schulterblätter.

41) Wie bekannt sind die Tafeln mit Reliefbildern an diesem Bogen, welche den Trajan auf der Jagd und in andern Verrichtungen vorstellen, von den Triumphbogen, wohl auch von

von andern Gebäuden des Trajans genommen. Winkelmann Gesch. d. K. B. II. K. 3. §. 31. und das. die Anmerkungen. Sante Bartoli Admiranda Rom. Taf. 24. flg. — Ueber die Werke, welche den Antinous vorstellen, vgl. man die reichhaltige Abh. Levezov's über den Antinous dargestellt in den Kunstdenkmälern des Alterth. Berlin 1808.

42) Wir werden am Schlusse der Anmerkungen einiges über das Geschichtliche dieser Ansicht als Ergänzung zusammenstellen.

43) Ueber die Brustbilder des L. Verus s. Wink. Gesch. d. K. B. 12. K. 2. §. 8. und die Anmerk. Sculture della Villa B. St. V. no. 20. 21. „Es finden sich einige etwa von dieser Zeit, welche Wunder der Kunst in Absicht auf Ausarbeitung können genannt werden.“ Wink. a. a. O. Das Hauptwerk, würdig der Schule des Nil, des Torso, des Laocoon ist mit der Villa Borghese nach Paris gekommen und abgeb. Villa Borgh. St. 5. no. 10 und bey Bouillon; im Katalog von Clarac no. 140.

44) Die Sache ist bekannt. Ueber die Weihgeschenke, welche wegen des Sieges bey Aegospotamos zu Amyclä von den Lacedämoniern geweiht wurden, s. 2te Abh. Anmerk. S. 41. Andere und noch bedeutendere standen zu Delphi Paus. 10, 9. S. 819. Selbst der Wahrsager des Lysander hatte seine Bildsäule darunter; die wegen des Sieges bey Chäronea zu Olympia. Paus. 5, 20. am E.

45) Nullique arbitror plures statuas dicatas quam Phalereo Demetrio Athenis. Siquidem CCCLX statuere, nondum anno hunc numerum dierum excedente, quas mox laceravere. Plin. H. N. 34. Sect. 12. S. 19. 20. und das. Hardnin.

46) Pausanias liefert hiervon mehrere Beyspiele, daß unter den Kaisern noch Kunstwerke in Griechenland aufgestellt wurden. Aus Ol. 198, in welcher Augustus starb, und noch aus Ol. 218. der Zeit des Domitianus, erwähnt er Bildsäulen des Zeus, die aus Strafgeldern der Athleten waren errichtet worden. B. 5, 21. S. 431 ff. auch zwey, zu denen ägyptische Faustkämpfer, Didas und Sarammon, wahrscheinlich cives Romani und als solche zugelassen, die Strafgelder gezahlt hatten, aus Ol. 226. und der Regierung des Hadrian, das. 433, um dieselbe Zeit, wo Hadrian in Athen und an andern Orten Griechenlands Tempel und Hallen bauen und mit neuen Bildsäulen schmücken ließ. Pausanias nennt diese beyden Bildsäulen τέχνης τῆς ἐφ' ἡμῶν τὰ ἀγάλματα. Merkwürdig ist der Ausdruck τέχνης τῆς ἐφ' ἡμῶν. Pausanias weiß und erwähnt nirgend etwas von einer Entartung der Kunst zu seiner Zeit, und er kann also nur andeuten wollen, daß diese Kunst zu seiner Zeit Gelegenheit gefunden, sich in diesen Bildern zu zeigen. — Den Eros des Praxiteles, welchen Cajus aus Thespiä entführt, Claudius zurückgegeben und Nero wieder genommen hatte, ließen die Thespier nach dem Original wieder ersetzen: ἐποίησεν Ἀθηναῖος Μηνόδωρος, τὸ ἔργον τὸ Πραξιτέλους μιμούμενος. B. 9. K. 27. S. 762. und noch zu Pausanias Zeit weihten die Böotier in den Tempel der Ἀθήνη Ἰτωναία die drey Grazien: ἀνέθεσαν δὲ καὶ Χαρίτων ἀγάλματα ἐπ' ἐμοῦ. Paus. 9, 34. S. 778. aber mehr als solche einzelne Fälle beweiset für den Bestand der Kunst in dem verarmten Lande der Umstand, daß aus ihm noch in so späten Zeiten ein Meister wie Apollonius, des Nestor

Sohn,

Sohn, hervorgehen konnte. Auch den sitzenden Asklepios mit der Hygiea zur Seite in Argos bey Pausan. 2, 23. S. 163. nimmt Quatremère für ein Werk aus des Pausanias Zeit: Ainsi nous avons vu que le trone d'Esculape à Argos (Pauſ. a. a. O. nennt nur einen sitzenden Aesculapius, καθήμενον Ἀσκληπιόν, der freylich einen Sessel haben mußte, doch nicht als Hauptsache) étoit un monument moderne ἐφ' ἡμῶν. So im Le Jupiter Olympien S. 382. Was zuerst die Behauptung anbelangt, die man an derselben Stelle liest: Pausanias est rempli de notions d'ouvrages semblables (nämlich über spätere Werke), so verhält es sich mit dem rempli ungefähr wie mit dem referta fuere des Plinius, von dem wir Anmerk. 33. gesprochen haben. Ueber die Sache selbst werden wir auf §. VII. S. 353. verwiesen, wo wir, bemüht den unveränderten Bestand der bildenden Kunst in diesen spätern Zeiten durch eine Reihe von Denkmälern zu erweisen, zu unserer Freude belehret werden, es sey dieses un monument, à ce qu'il parait, des plus distingués de l'antiquité gewesen. Leider ist ein „wie es scheint" dabey, und die Sache wird von Sylburgius und Visconti abhängig gemacht: s'il faut entendre le passage de Pausanias dans le sens que lui a donné Sylburge (approuvé par M. Visconti Tom. II. Mus. Pio Clement. Explic. de la pl. IIIe) c'est à dire si le mot Ἀσκληπιείων doit être interprété, comme signifiant les statues et non les temples d'Esculape dans le premier sens, Argos auroit possédé la plus belle statue moderne du Dieu de sa médecine." Wie? Ἀσκληπιεῖον heißt nicht mehr, der Tempel des Asklepios, sondern seine Statue, und also auch Ἡραῖον die Statue der Hera und so die andern? und diese Bedeutung hat Sylburg dem Worte gegeben und Visconti es gebilligt? — Einmal, so zu sagen, durch die hintere Pforte zu dieser Entdeckung der schönsten Asklepiosstatue der neuen Kunst in Argos gekommen, gehen wir den Weg rückwärts weiter zu Visconti. Dieser sagt am angeführten Orte: Dice egli (Pausanias) che il piu celebre fino ai suoi tempi fra' simulacri d'Esculapio secondo gli Argivi (das also heißt Ἀργείοις, und die schlechte Mailänder Uebersetzung, damit noch nicht zufrieden, macht selon les Grecs daraus) rappresenta in candido marmo il Nume. So weit Visconti im Texte. Pausanias aber: τὸ δὲ ἐπιφανέστατον Ἀργείοις τῶν Ἀσκληπιείων ἄγαλμα ἐφ' ἡμῶν ἔχει καθήμενον Ἀσκληπιὸν, λίθου λευκοῦ, καὶ παρ' αὐτὸν ἕστηκεν Ὑγεία .... ἐξ ἀρχῆς δὲ ἱδρύσατο Σφῦρος τὸ ἱερόν. Hier ist Alles so deutlich und bestimmt, daß man einen Mißgriff kaum für möglich halten sollte. Als Subject bietet sich sogleich τὸ ἐπιφανέστατον τῶν Ἀσκληπιείων, als Prädicat ἔχει ἄγαλμα καθήμενον Ἀσκληπιόν. Ἀργείοις ist bey den Argiern und ἐφ' ἡμῶν zu unserer Zeit, wie τῶν δὲ ἄλλων ... πόλεων αἱ μὲν ἐς ἅπαν εἰσὶν ἐφ' ἡμῶν ἔρημοι κ. τ. λ. Pauſ. 8. 27. S. 655. und der Sinn ist: Das glänzendste der Asklepieen hat zu unserer Zeit als Bildsäule einen sitzenden Asklepios aus weißem Stein u. s. f. womit er zwar andeutet, daß ursprünglich ein anderes Bild darin gewesen, keinesweges aber, daß das von ihm, dem Pausanias, erwähnte zu seiner Zeit gemacht worden oder ein modernes Werk sey, noch weniger ist an ein Lob der Statue zu denken. Aber Sylburg? Amasäus hatte rich-

richtig übersetzt: De Aesculapii vero templis quod apud Argivos nobilissimum est, habet dei signum, quod aetate nostra extat, sedens etc. S. 573. 42. der Frankf. Ausg. v. 1583. und in den kurzen Anmerkungen zu jener Uebersetzung, welche Verbesserungen, Erläuterungen und abweichende Meinungen Anderer zusammenstellen, merkt Sylburg S. 309. 20. an: al. Inter Aesculapii simulacra id quod est Argis omnium aetate nostra clarissimum repraesentat deum sedentem. Hier ist nun wieder nicht von einem monument moderne die Rede, dazu erscheint die Uebersetzung, welche τὸ ἄγαλμα ἔχει Ἀσκληπιὸν durch simulacrum repraesentat deum, ausdrückt, als die Meinung irgend eines andern angeführt, der des Griechischen ungefähr so kundig seyn mochte, wie der berühmte Verfasser des olymp. Jupiter. Weil nun in der Ausgabe von Kuhnius jene Uebersetzung mit S bezeichnet und ohne das ihr vorstehende al. (d. i. alii oder aliter) angeführt wird, hat sie H. Quatremère dem sorgfältigsten Hellenisten seiner Zeit, dem Sylburg beigelegt. Doch wird man sagen, war ihm nicht anzumuthen, sich selbst, da er ein so großes und schönes Werk schrieb, in den alten Drucken nach solchen Kleinigkeiten umzusehen, und er hat sich zuerst von Kuhnius, dann durch den vorgegebenen großen Namen von Sylburg und Visconti's Beystimmung täuschen lassen; indeß grad in den Anmerkungen des Kuhnius ist auch des Sylburg Beystimmung zu Amasäus Uebersetzung mit Angabe eines Grundes aufgenommen: Amasaeus sic distinguit: τὸ δὲ ἐπιφανέστατον Ἀργείοις τῶν Ἀσκληπιείων (sc. ἱερῶν) ἄγαλμα ἐφ' ἡμῶν ἔχει καθήμενον etc. Ita sane mox sequitur ἱδρύσατο τὸ ἱερόν. — Aber Visconti ist doch vorangegangen? Dieser ward allerdings einen Augenblick durch Sylburgius angebliche Meinung getäuscht, zwar nicht so weit, daß er aus dem ἐφ' ἡμῶν ein monument moderne herausgebracht, aber doch in der Verbindung τὸ ἐπιφανέστατον ἄγαλμα; indeß in den Zusätzen zu diesem Artikel, welche Herr Quatremère so wenig nachgesehen hat, wie die Note Sylburgs, verwirft er die angegebene Verbindung und tritt der Uebersetzung des Amasäus bey, welche er noch durch den Gebrauch des Pausanias in andern Stellen schützet. Der olympische Jupiter bleibt demnach ohne den Schutz von Visconti, von Sylburg, von Pausanias mit seinem glänzenden Thron des Gottes der Medicin aus dem Zeitalter des Pausanias ganz allein und auf eigene Rechnung zurück. Ich habe diese an sich nicht bedeutende Sache hier ausführlich für diejenigen erörtert, welche sich, wie mir selbst begegnet ist, bey dem ersten Durchlesen des großen Werkes und dem vielen Guten und Brauchbaren, was es anregt und zum Theil gut erörtert, über die Grundlage desselben täuschen lassen, die nicht haltloser und leichter seyn könnte, worauf um so mehr aufmerksam zu machen ist, da der Verf. den Mangel an gründlicher Kenntniß und genauer Prüfung durch allerley Schein und Kunst zu decken bemüht ist.

47) Plutarch V. Alex. S. 705. A. τύμβον δὲ καὶ τάφον αὐτοῦ καὶ τὸν περὶ ταῦτα κόσμον ἀπὸ μυρίων ταλάντων ἐπιτελέσαι διανοούμενος. Die Beschreibung des Scheiterhaufens und dessen, was die bildende Kunst dazu lieferte, s. bey Diod. Sic. L. VII. §. 115. Vergl. Sainte-Croix Examen des historiens d'Alexandre le Grand. S. 472. ff.

48) Plut. das. S. 704. E.

49) Plut. V. Agid. S. 798. C ff.

50) Athenäus B. 5. c. XXII. S. 194. ff.

51) Polybius B. 5. c. 88. ff.

52) Athen und Rhodus behaupteten fortdauernd ihre Freyheit, ihre Einrichtungen. Sie wurden von den Königen wie von den Römern geehrt, und ihre Schulen als Stätte der Bildung besucht. Wie hätte also die Kunst, deren Bestand in dieser ganzen Zeit der Kaiser eine Thatsache ist, gerade in diesen ihren alten Werkstätten erlöschen sollen? In welchem Geiste sie dort bestand, zeigen Agesander und Apollonius.

53) Vgl. die reichhaltige Abh. von Jakobs über den Reichthum der Griechen an plastischen Kunstwerken. München 1810.

54) Merkwürdig ist in dieser Hinsicht besonders die Art, wie sich Cicero in den Verrinen, im Abschnitte De signis gegen Kunde und Schätzung solcher Dinge verwahrt, die er, wie aus den Briefen an den Atticus erhellt, sehr gut zu schätzen weiß: die Namen der größten Künstler weiß er zu nennen, weil er sie bey der gerichtlichen Untersuchung zufällig gelernt hat, sonst wären sie ihm, deutet er an, nach Gebühr unbekannt geblieben: unum Cupidinis marmoreum Praxitelis signum. Nimirum didici etiam, dum in istum inquiro, Artificum nomina III. 2. — Haec praeclara nomina artificum, quae isti ad coelum ferunt ib. c. 6. und gleich darauf die Verwunderung: Dicet aliquis: quid? tu ista permagno aestimas? Auch weiß er, es sey ein albernes Ding, sich auf diese Künste zu verstehen: Tametsi hoc nescio quid nugatorium sciebam esse ista intelligere c. 14. — Von besonderer Art war freylich ihre Kunstkenntniß nicht. Sie folgten meist fremdem Urtheil, und wie sich selbst der Kunsträuber Verres dadurch hintergehen ließ, zeigt c. 14. die Geschichte der zwey kostbaren Becher mit erhobener Arbeit, die er für etwas geringfügiges, luteum negotium, hält, weil die bestochenen Schätzer sie dafür ausgegeben hatten.

55) C. Marius Gratidianus, ein Verwandter des Cicero, macht als Prätor eine Verordnung über das Münzwesen bekannt (Plin. H. N. 33. Sect. 46. S. 64. und das. Harduin), welche dem Volke sehr angenehm war. Obwohl er damit seinem Collegen nur zuvorgekommen war, fiel doch die Ehre auf ihn, und omnibus vicis statuae, ad eas tus et cerei Cic. Off. 3. 20. Weihrauch und Wachskerzen wurden, wie es scheint, seinem Genius angezündet. Statuerant Romae etiam in omnibus vicis C. Mario Gratidiano tribus, ut diximus, easdemque subvertere Syllae introitu. Plin. H. N. 34. Sect. 12. Vergl. Seneca de Ira l. III. c. 18. Das Beyspiel ist, als der Republik angehörig, merkwürdig. Unter den Kaisern häufen sich besonders ihre und ihrer Angehörigen Bilder, in den Municipien die der Magistrate, wie auch die Grabungen in Pompeji gezeigt haben.

56) Vergl. über diese Baudenkmale bes. Hirt Geschichte der Baukunst. Fünfter Zeitraum. §. 1—35.

57) Hirt a. a. O. §. 61—69.

58) Hirt a. a. O. §. 66—71.

59) Ueber Nachahmung sind seine Ansichten durch das ganze Buch eingewebt, weil er überall darauf dringt, in jeder Gattung sich des Bessern zu bemächtigen; zusammengedrängt erscheinen sie besonders Instit. Orat. X. c. 2. Neque enim dubitari potest, quin artis pars magna contineatur imitatione. Nam ut invenire primum fuit atque praecipuum: sic ea quae bene inventa sunt, utile sequi. Atque omnis vitae ratio sic constat, ut quae probamus in aliis facere ipsi velimus. . . . Sic musici (sequuntur) vocem docentium, pictores opera priorum. Omnis denique disciplinae initia ad propositum sibi praescriptum formari videmus. Et hercle necesse est, aut similes aut dissimiles bonis simus. Similes raro natura praestat, frequenter imitatio. . . Imitatio per se ipsa non sufficit. . . . Quid enim futurum erat temporibus illis, quae sine exemplo fuerunt? . . . Cur igitur nefas et reperiri aliquid a nobis, quod ante non fuerit? . . . quid erat futurum, si nemo plus effecisset eo, quem sequebatur? Non esset pictura, nisi quae lineas modo extremas umbrae, quam corpora in sole fecissent, circumscriberet. . . Nihil enim crescit sola imitatione. . . . Exactissimo judicio circa hanc partem studiorum examinanda sunt omnia. Primum, quos imitemur. . . deinde in ipsis, quod elegerimus, quid sit, ad quod efficiendum nos comparemus. . . . Longe perfectissimus Graecorum Demosthenes, aliquid tamen aliquo in loco melius alii. Plurima ille: sed non qui maxime imitandus etiam solus imitandus est. . . . cum totum exprimere quem elegeris pene sit homini inconcessum, plurima bona ponamus ante oculos, aliud ex alio haereat, et quo quidque loco conveniat, aptemus. — Wir haben diese Stellen hier um so mehr angeführt, weil sie nach Aenderung des Gehörigen ganz auf die bildende Kunst, in so fern sie Nachahmung ist, passen. Die großen bildenden Künstler, welche von ihrer Kunst geschrieben haben, konnten hierüber keine bessere oder nur andere Vorschriften geben, als dieser ausgezeichnete Lehrer der Beredsamkeit.

60) Vergl. über das Princip der Nachahmung in der alten Kunst S. Victor in Discours préliminaire zu Bouillon Musée des Antiques S. 8, 9. ff. wo nur das ihr immer die Wage haltende Bestreben zu verbessern nicht gehörig hervorgehoben ist.

61) Polycletus Sicyonius Ageladae discipulus Diadumenum fecit molliter juvenem. Idem et Doryphorum viriliter puerum. Fecit et quem Canona artifices vocant, lineamenta artis ex eo petentes, velut a lege quadam: solusque hominum artem ipse fecisse artis opere judicatur. Fecit et distringentem et nudum talo incessentem. Plin. H. N. 34. 8. 19. §. 2. S. 111. Es werden also außer dem Kanon vier Werke des Sikyoniers Polykletus aufgeführt, der Diadumenos, ein Jüngling von weichen Formen, der Doryphorus, ein Knabe von männlichen, der Apoxyomenos, der Würfelspieler. Es ist auffallend, daß von allen die Action angegeben, oder doch angedeutet wird, ausgenommen vom Kanon. Um diese bey dem wichtigen Bilde zu gewinnen, hat man vorgeschlagen, die Interpunction zu ändern: Doryphorum viriliter puerum fecit et quem Canona artifices vocant, wo man zwey Doryphori bekömmt,

der

der eine, viriliter puer, der andere der Kanon; indeß ist die Verbindung ungeschickt, wenn Plinius zwey Doryphoren im Sinne hatte: Fecit et Doryphorum et quem Canona vocant, indem der Satz alsdann nicht disjunctiv seyn konnte. Es wäre demnach nur übrig, die ganze Reihe: Idem et Doryphorum viriliter puerum fecit et quem Canona artifices vocant, auf Einen Doryphorus zu beziehen, der zugleich Kanon genannt wurde. Mayer Gesch. d. K. II. S. 62. meint, daß sich die Worte ohne Mühe dahin auslegen lassen. Auf die Mühe kömmt es dabey nun wohl nicht an; aber et wäre dann ganz zwecklos, und müßte gestrichen werden, Idem et Doryphorum fecit [et] quem canona vocant, wozu sich keiner, zumal da die Stelle im Uebrigen offen und klar, und ihre Lesart vollkommen sicher ist, ohne Mühe entschließen wird. Dazu ist der Anfang des Satzes mit fecit et bey Plinius so häufig, daß er fast als Manier erscheint Myron ... fecit et canem das. §. 3. Fecisse et cicadae monumentum ... §. 3. fecit et Alexandrum magnum §. 6. fecit et puberem Apollinem §. 10. Fecit et concionantem §. 27. so in den andern Abschnitten von den Künstlern in Marmor. Man wird sich also bescheiden müssen, die Action des Kanon nicht zu kennen. Wenn aber Lysippus besonders nach dem Doryphorus sich gebildet hat, so konnte dieser seiner Neigung besonders zusagen, und brauchte deßhalb nicht der Kanon zu seyn. Uebrigens scheinen die von Plinius erwähnten Werke des Sikyoniers Polykletus sämtlich in Rom gewesen zu seyn, wohin sie um so leichter kommen konnten, weil offenbar kein einziges von ihnen ein Tempelbild war, also an seiner ursprünglichen Stelle durch keine Gewähr und Waffe gegen die an ihrem Werthe noch mehr entzündete Raubsucht der römischen Kunstliebhaber und Sammler mit Lictoren geschützt war; daher kommt es auch wohl, daß der Sicyonier Polycletus von Pausanias, welcher nur die beyden Argiver des Namens kennt, auf seiner Wanderung durch Griechenland nicht genannt wird.

62) Die eine ist schon lange bekannt, und von Zanetti statue di Venez. T. II. n. 25. als Ceres schlecht herausgegeben, die andere erst in den neuesten Zeiten gleichsam neu entdeckt worden. Ich werde an einem andern Orte von diesen merkwürdigen Bildern Beschreibungen und Abbildungen liefern.

63) Diese Ansichten sind in der Schrift von Emeric David Recherches sur l'art statuaire, considérée chez les anciens et chez les modernes, weiter ausgeführt, welche Untersuchungen das Beste enthalten, was über den Styl der griechischen Sculptur geschrieben worden ist. Der Bildhauer Giraud hatte dem Verfasser die Grundansichten geliefert, und da die Schrift gekrönt ward, nahm er das Seinige, und mit ihm wenigstens den halben Preis in Anspruch. Dieses gab zu einem bittern Streit Veranlassung, der theils in Flugschriften, theil im Publicisten Jahr 14. (1805.) ohne Erfolg geführt wurde. Ihn eröffnete die Lettre de M. Giraud à M. Emeric David und dessen Antwort Réponse au libelle intitulé Lettre etc.

65) Graviter commotus et alto prospiciens summa placidum caput extulit undis. Virg. Aen. I. 128. Alte und neue Erklärer haben sich bemüht, den Widerspruch zwischen graviter

viter commotus und placidum caput zu erklären, der nicht vorhanden ist. Der Dichter, genährt in den classischen Vorstellungen, weiß, daß die innere Bewegung des Gemüthes die Ruhe des göttlichen Antlitzes nicht entstellen darf.

66) Man hat seit Erscheinung der kleinen Schrift: Le statue della favola di Niobe situata nella prima loro dispositione da C. R. Cockerell, Firenze 1818, welche am Schlusse folgende Zueignung hat: All' amico, Il Cav. Bartoldy, che ha suggerito la prima idea di questo soggetto, sich fast daran gewöhnt, nach der Ansicht, die hier dem Hrn. Bartoldy zugeschrieben wird, die Niobiden als eine für ein Giebelfeld bestimmte Gruppe, und die auch in einem solchen aufgestellt gewesen, zu betrachten. Römische Archäologen haben schon gesucht, den Giebel aufzufinden, den sie geschmückt. Der am Tempel des Apollo Sosianus ist es gewesen, denn Plinius H. N. 36. Sect. 4. §. 3. sagt ja: Par haesitatio est in templo Apollinis Sosiani, Nioben cum liberis morientem Scopas an Praxiteles fecerit, und in heißt drin und dran, wie man es eben braucht. Wahr ist an dieser vielbesprochenen Meinung das Prinzip der Aufstellung, daß nämlich die Mutter mit der jüngsten Tochter in ihrem Schoße, ebenso wie Zeus mit Eos und Thetis im oben beschriebenen Werke des Lycius als Hauptgruppe in der Mitte, die zugehörigen Gestalten aber nach Verhältniß ihrer Größe und Handlung ihr in gleichmäßiger Vertheilung zu beyden Seiten zu stellen sind. Ob sie aber in einer geraden Linie oder wie die Gruppe des Lycius zu Olympia im Halbkreis aufgestellt gewesen, läßt sich schwer und nur nach sorgfältiger Vergleichung und Zusammenordnung der sämtlichen Statuen ausmitteln. Ehe man aber überhaupt an diese Untersuchung gehen kann, müßte zuvor ausgemacht seyn, was zur Gruppe gehört, was nicht. Mehrere Statuen außer den schon ausgeschiedenen stehen zu Florenz mit Unrecht noch unter den Niobiden, andere fehlen. Hier vorläufig folgende Andeutungen:

Von den Statuen, welche Zannoni in der neuen Beschreibung des Florentiner Museum, die auch einzeln unter dem Namen: Le statue della favola di Niobe, Pisa 1821. zu haben ist, als zu ihr gehörig aufgezählt, ist ihr fremd Nr. 3. die ihr Gewand hinten über das Haupt emporhebende, ruhig zur Erde blickende, weibliche Gestalt, der man in der Gruppirung den am Boden ausgestreckten Niobiden vor die Füße gelegt hat, um ihr ein Geschäft zu geben, nämlich ihn anzusehen, ohne zu erwägen, daß so auch die symmetrische Anordnung, die Grundbedingung einer solchen Gruppe, ganz unmöglich wird; Nr. 5. die zum Himmel sehende, nach der Kleidung und Stellung des gehobenen linken Fußes eine Melpomene; Nr. 7. die auf die Kniee mit zurückgewandtem Haupte sinkende. Es ist eine Psyche und öfter vorhanden, auf dem Kapitol sogar mit den Flügeln; Nr. 8. eine mit zum Haupte erhobenem Arme, welche das obere Kleid mit der linken Hand anfaßt, ursprünglich eine Nymphe mit dem Wasserkruge auf der Schulter, und auch öfter vorhanden.

Welche Vorstellungen mögen sich diejenigen von der Gruppirung eines Scopas und Praxiteles gemacht haben, die alle diese disparaten Gestalten mit einem dem Vorgange in Stellung und Geberden ganz fremden Ausdrucke in Ein Ganzes vereinigen konnten;

und

und doch stehen sie zu Florenz vorläufig in Gyps in der Akademie alle zwischen den ächten eingereiht, samt dem Barbaren Nr. 16, wenn ich nicht irre, der zu dem Pferde gehört, das im Sprunge begriffen ist, und mit der Gruppe so wenig zu schaffen hat, als er. Uebrigens mag die Gruppe schon in früher Zeit durch Zerstreuung einzelner Bildsäulen geschwächt, und dann durch die nicht zu ihr gehörigen, mit denen sie gefunden wurde, ergänzt worden seyn. — Werden diese nun ausgeschieden, so bleiben übrig:

Nr. 1. Die Gruppe der Niobe mit der jüngsten Tochter; Nr. 2. der am Boden liegende Sohn, in vielen Exemplaren in und außer Italien erhalten, der sein Urbild in den Metopen des Parthenon hat; Nr. 4. der auf das rechte Knie geworfene, welcher zu gleich gegen die Aufstellung im Giebel einen materiellen Beweis liefert, denn der linke Fuß, mit dem er kniet, streckt sich gerade hinten aus, so daß er keine Wand, wie es im Giebel seyn müßte, unmittelbar hinter sich haben konnte, zwar nicht im Florentiner Exemplare; da ist der Fuß abgebrochen, und der Bruch hinten abgemeißelt worden, was um so leichter geschehen konnte, weil dort der Mantel die Verstümmelung verdeckt, wohl aber in einem andern Exemplare, das im kapitolinischen Museum sich findet. Ferner Nr. 6. der davon eilende ältere mit der um den linken Arm geschlungenen Chlamys. Nr. 10. die vom Pfeil getroffene Tochter, mit dem linken Arm im Nacken. Nr. 11. der jüngste Knabe, davon eilend, welcher sich im Vatican wiederholt. Nr. 12. der dem davon eilenden älteren Nr. 6. entsprechende in ähnlicher Stellung. Nr. 16. die fliehende Tochter. Nr. 14. der sogenannte Narcissus, auf beyde Kniee geworfen, den Thorwaldsen wieder in seine Rechte eingesetzt hat, weil er bemerkte, daß er mit der linken Hand auf dem Rücken eine Wunde deckt.

Daß aber außer der Mutter mit der jüngsten Tochter noch andere Gruppen vorhanden waren, ist durch den noch nicht aufgeführten Sohn Nr. 9. offenbar, welcher mit dem rechten Arm die Chlamys wie in einem Bogen über das Haupt schlingt, und auf dessen linken Schenkel ein zweytes ihm nicht gehöriges Gewand liegt. Diese Figur kehrt im Vatican wieder, wo über dem Schenkel noch ein Bruchstück von der Schwester übrig ist, welche, schon getroffen, darüber hinsank und von seinem aufgeschwungenen Gewand beschützt werden soll. Sie steht in der Galleria delle statue und ist in der Beschreibung des Museo P. Clem. von Visconti, der so vieles Mittelgut aufgenommen hat, übergangen worden. Dieser Gruppe hat also gewiß eine zweyte entsprochen. Dem sogenannten Narcissus könnte der Jalysus in der Glyptothek parallel gewesen seyn. Nimmt man außerdem noch dem jüngsten Knaben, so wie dem liegenden eine Statue entsprechend, so hat man einen Inbegriff von Bildern, die sich zu etwas verständigem ordnen lassen, Gruppen und Einzelne, Brüder und Schwestern, verbunden und getrennt, ein großes Ganzes, von dem nur noch ein Theil sich erhalten hat. Folgendes ungefähr wird die Aufstellung gewesen seyn:

1. Die Mutter mit der jüngsten Tochter als Hauptstück in der Mitte.
2. Die zwey fliehenden Töchter, die am füglichsten der Mutter unmittelbar zur Seite gestellt werden.

3. Die zwey fliehenden ältern Söhne.
4. Zwey Gruppen, in denen eine getroffene Gestalt von der andern gehalten wird.
5. Zwey Söhne auf ein Knie gesunken, halb aufrecht.
6. Der jüngste Sohn fliehend und eine ihm entsprechende Gestalt.
7. Zwey auf beyde Knie gesunkene.
8. Zwey am Boden liegende.

Dieses gäbe 18 Bildsäulen, und nimmt man an, daß die zweyte der vaticanischen entsprechende Nebengruppe aus zwey Töchtern bestand, ebenso daß dem fliehenden Jüngsten und dem liegenden Sohn zwey Töchter gegenüber gewesen, so hätte man 8. Töchter und 9. Söhne darin. Eine andere Frage ist, was unter den auf uns gekommenen Niobidenbildern für Original und was für Copie zu halten kommt, deren Beantwortung jedoch einem andern Orte vorbehalten wird.

67) Es ist in drey Exemplaren vorhanden; das eine mit griechischen Namen der Personen ist in Neapel, das andere ohne Namen und deßhalb wohl das Original, in der Villa Albani, das dritte aus der Villa Borghese jetzo in Paris mit den lateinischen Namen Amphion, Zethus, Antiope, welche zeigen, daß die übrigens vortreffliche Copie in Rom gemacht wurde, und die wahre Deutung, welche sich auf der neapolitanischen Copie noch erhalten hat, verloren war.

68) Wem diese Veränderung zu schnell vorkommen sollte, der vergleiche in gleichzeitigen Kupfern und Gemälden die alten kräftigen und noch großartigen Gesichter des französischen Adels unter Ludwig dem Vierzehnten mit der leeren Fadheit und Kraftlosigkeit, welche dieselben Geschlechter schon in den Bildnissen aus der Zeit der Regentschaft und noch mehr während der Regierung von Ludwig XV. zeigen. Doch soll diese Vergleichung auf nichts als auf die Schnelligkeit solcher Veränderungen bezogen werden.

69) Hom. Il. α, v. 46.

70) Zur Erleichterung der Uebersicht wird es gut seyn, die Wahrnehmungen, auf denen diese Lehre von den Kunstepochen beruht, hier in größter Einfachheit an einander zu reihen.

Die bildende Kunst ist schon im homerischen Zeitalter zu fester Form gelangt, und Hephästos wird vorgestellt, arbeitend nach einem Relief, welches Dädalus der Ariadne gebildet hatte, und die Nachahmung der alten Kunst gleichsam durch sein Beyspiel einsetzend. Ihre früheste Gestaltung entweicht also der historischen Zeit, und fällt in die erste Zeit (Origines) des Volkes. Jenseits dem Dädalus liegen ihre Anfänge, und die Ueberlieferung der Fremden, der Aegyptier, Phönizier, dießseits ihre früheste Selbstständigkeit. Bis zur 50. Ol. ist nirgend ein Fortgang zum Bessern sichtbar, und die Kunst hat demnach sich wie im Orient genügen lassen, während dieser ganzen Zeit die überlieferten Formen zu wiederholen.

Um Ol. 72. traten schon die ersten Werke der vollendeten Plastik hervor. Der Zeitraum von 22. Olympiaden wird also die Entwicklung derselben, ihren Uebergang aus der überlieferten in die vollendete Form umfassen.

Von

Von Ol. 72. bis Ol. 224. von Phidias bis Hadrian läßt sich eine Reihe in gleichem Geiste ausgeführter Werke nachweisen. Die bildende Kunst hat sich also während dieser Zeit in ihren besten Werken auf gleichmäßiger Höhe behauptet.

Indem wir hiermit die über jene beyden ersten Epochen aufgestellten Ansichten ihrem Schicksal überlassen, wollen wir über die letzte noch einiges Historische beybringen.

Winckelmann, von dem die genauere Erforschung auch des Historischen in diesem Gebiete beginnt, unterwirft die bildende Kunst bey weitem zu sehr dem Gange der politischen Begebenheiten, besonders von Athen. Mit der Katastrophe des peloponnesischen Krieges scheint er sie fast vernichtet anzunehmen, denn nach der Aufrichtung von Athen durch Konon »erwachte, wie er sagt, die Kunst, die mit Athen immer einerley Schicksale gehabt, damals von neuem.« B. 9. K. 3. §. 9. Er weiß für diese gebrechliche Ansicht bloß den Umstand anzuführen, daß die Schüler der vorigen berühmten Meister, Canachus, Naucydes, Dinomenes und Patrokles sich nach Plinius in der 95. Ol. gezeiget. Von gleicher Art sind die folgenden Bemerkungen, daß die kurze nach der Schlacht bey Leuctra unter persischer Vermittelung eingetretene Waffenruhe den Plinius sollte veranlaßt haben, die Blüthe einer Reihe von Künstlern in Ol. 102. zu stellen, so wie die Ruhe nach der Schlacht bey Mantinea ihn bestimmt, die folgende mit Praxiteles unter Ol. 104. zu setzen. Hier hat bereits Heyne »über die Künstler-Epochen beym Plinius S. 174. ff. der Antiq. Auff. 1. St. die Unhaltbarkeit der Vorstellungen scharf dargelegt. — Mit Praxiteles setzt W. §. 15. den zweyten und schönen Styl der griechischen Kunst, nach eigener Annahme; denn weder unterscheiden die Alten also seine Werke von den frühern, noch können wir es, da uns nicht vergönnt ist, den viriliter puerum oder den molliter juvenem des Polykletus, und den impuberem Apollinem des Praxiteles zu vergleichen, noch ist eine solche Trennung bey der Gleichmäßigkeit der griechischen Kunst möglich. Dazu schließt der Umstand, daß ein Künstler größere Weichheit in seine Formen gebracht, den Fortgang der größern Stärke in den Werken Anderer keinesweges aus. In solchen Dingen Style und Epochen unterscheiden zu wollen, ist ein eitles Bestreben, und jedes in dieser Weise neu Hinzugekommene kann nur als eine Bereicherung der Kunst im Einzelnen betrachtet werden, neben der alle frühern Formen fortbestehen. Doch den Ansichten Winkelmanns ist es nun ganz gemäß, daß er B. 10. c. 1. §. 1. unter Alexander mit der höchsten Verfeinerung der Kunst auch die Zeit der letzten großen Künstler setzt. Dahin werden nun Agesander mit dem Laocoon und Apollonius, des Nestor Sohn, mit dem Torso zurückgestellt. Ihnen ist der sogenannte Coloß des Phidias dann in unsern Zeiten nachgefolgt, ebenso die übrigen, und nur die den besten ebenbürtige Gruppe des Nil bey Augustus zurückgeblieben, über den sie sich nicht zurückbringen läßt. War aber einmal auf diese Weise ein Kreislauf des Aufblühens, kurzen Bestehens und Sinkens nach den belobten Vorstellungen von menschlicher Schwäche, die den Bestand ausschließt, und vom wachsenden Sittenverderben, das auch die Kunst ansteckt, zugleich mit Umbildung aus Einem Styl in den andern gewonnen, aus dem gewaltigen hohen, aus dem hohen in den schönen, aus dem schönen in den reizenden fort

fort und herab, so trat das Geschäft der Künstler ein, zu bestimmen, welchem Style dieser erfreulichen Gallerie ein jedes bedeutende übrig gebliebene Werk angehöre, oder wie in denjenigen, deren Zeit und Urheber bekannt sind, sich der ihnen angesonnene Styl nachweisen und in seinen Haupteigenschaften erkennen lasse. Diese Wahrnehmungen und Lehren, von einer wohl genährten Phantasie und gehörigem Selbstvertrauen unterstützt, brachten es so weit, daß man die Hoffnung zu fassen berechtigt war, an die Stelle der magern auf sparsame historische Kunde und sichtende Kritik gebauten Kunstgeschichte werde bald eine ganz neue und frischere aus den Kunstwerken selbst gezogene gesetzt werden, die statt sich viel mit alten Schrifttexten und Ausgaben, Handschriften, verschiedenen Lesarten, Vergleichungen und Sichtungen der Nachrichten abzugeben, den Philologen seiner Wege schickt und an die lebendigen Marmorbilder, vivos de marmore vultus, tritt, und aus ihnen über Meister und Zeiten dasjenige herauszieht, was uns die Ueberlieferung nur spärlich gegönnt oder ganz versagt hat. Nicht als Gelehrter, sondern als Künstler wird man sodann die Geschichte der bildenden Künste bey denGriechen schreiben, wie der neueste Technologus, Heinrich Meyer, mit edler Offenheit von sich bekannt hat. Fern sey von mir der Gedanke, dem würdigen Greise das durch langen Eifer und warme Liebe für das bildende Alterthum erworbene Lorberreis von der Stirne zu ziehen: neque illi detrahere ausim Haerentem capiti multa cum laude coronam, oder den Nutzen gering anzuschlagen, den practische Kunstübung der Archäologie gebracht; aber nöthig ist es doch, auf den Stand der Sachen außer diesem Buch und dem Kreise von Vorstellungen, in dem es sich bewegt und hält, hinzuweisen.

Was nun erstlich das Verfahren derjenigen anbelangt, die aus den plastischen Kunstwerken der Alten die Zeit ihres Ursprungs glauben bestimmen zu können, so ermangelt dasselbe des innern und des historischen Grundes, und kommt deßhalb, in Anwendung gebracht, mit sich in Widerspruch. Ein innerer Grund ist nicht vorhanden, weil nicht abzusehen, warum nicht ein hochbegabter Meister der spätern Zeit, genährt von den Ansichten und von dem Geiste der Frühern nach diesen Ansichten und in diesem Geiste sein Werk auszuführen im Stande seyn soll, und ein äußerer eben sowenig, weil die historisch am meisten beglaubigten Werke ersten Ranges wie die Bildsäulen des Ilyssus und des Nil in ihrer Ausführung eine solche Uebereinstimmung haben, daß es rein unmöglich ist, aus dem Styl die Jahrhunderte wahrzunehmen, die zwischen ihrem Ursprunge liegen, und ein jeder Kenner der plastischen Werke ohne Kunde des Historischen sie eher für gleichzeitig halten würde. Zwar ist in Andern ein Fortgang, wie wir ihn im Texte nachgewiesen, der das Spätere von dem Frühern zu scheiden erlaubt, sichtbar, aber dieser Unterscheidungsgrund fällt ganz weg, wo wie in dem genannten Werke der spätere Meister die größere Feinheit und Raffinirung der Zeitgenossen verschmäht, um in der einfachen und großartigen Weise der Vorfahren zu arbeiten. Wen diese Darlegung nicht von der gänzlichen Unhaltbarkeit des Verfahrens überzeugen sollte, der müßte durch den Erfolg seiner Anwendung davon überzeugt werden, wie sie sich in unsern Tagen an dem Colosse von monte Cavallo gezeigt hat: Künstler von bedeutendem Namen setzen ihn in die Zeit

des

des Phidias, andere nicht minder achtbare werden durch seine Vorzüge nicht abgehalten, ihn unter die Kaiser zu setzen, wohin äußere Gründe ihn zu stellen gebieten, und wie läßt sich ein solcher Widerspruch anders als durch die Wahrnehmung auflösen, daß es dem Künstler der Kaiserzeit möglich war, im Geiste der perikleischen zu arbeiten, und daß in diesem Falle der Unterschied des Styls, den jener Grundsatz, wenn er gelten soll, als allgemein und nothwendig voraussetzt, nicht vorhanden ist. So nöthig es also auch ist, auf Styl und Bearbeitung zu achten, die feinen Unterschiede, gleichsam den stillen Gang der Kunst in ihnen zu belauschen, so muß doch eine jede Kunstgeschichte, welche sich nicht begnügt, das geschichtlich Sichere durch Beyziehung der Kunstwerke zu erläutern, sondern den Styl derselben zum Ordner des Geschichtlichen erhebt, und darnach über die Zeiten und Schulen der einzelnen Kunstwerke entscheidet, nothwendig in der Anlage verfehlt seyn und des Grundes ermangeln.

Was nun aber das Aufhören der großen Meister nach Alexander und die Zusammendrängung Alles dem besten Ebenbürtigen in jene frühe Zeit anbelangt, so bemerkte schon der große Lessing in Bezug auf Laocoon das Unhaltbare der Ansicht, als es darauf ankam, den von ihm zuerst bestimmter nachgewiesenen spätern Ursprug der Gruppe zu schirmen.

»Warum, sagte er Abschn. XVI. hätte nicht Laocoon die glückliche Frucht des Wetteifers seyn können, welchen die verschwenderische Pracht der ersten Kaiser unter den Künstlern entzünden mußte? Warum könnten nicht Agesander und seine Gehülfen die Zeitverwandten eines Strongylion (?) eines Arcesilaus, eines Pasiteles, eines Posidonius, eines Diogenes seyn? Wurden nicht die Werke auch dieser Meister zum Theil dem Besten, was die Kunst jemals hervorgebracht hatte, gleichgeschätzt? Und wenn noch ungezweifelte [unbezweifelte] Stücke von selbigen vorhanden wären, das Alter ihrer Urheber aber wäre unbekannt, und ließe sich aus nichts schließen, als aus ihrer Kunst, welche göttliche Eingebung müßte den Kenner verwahren [wohl: wäre nicht eine göttliche Eingebung nöthig, um den Kenner zu bewahren], daß er sie nicht ebenso wohl in jene Zeiten setzen zu müssen glaubte, die Herr Winkelmann allein des Laocoon würdig zu seyn achtet?« [wohl: die Herr Winkelmann allein würdig achtet, des Laocoon seine, oder die Zeiten des Laocoon zu seyn.]

Diese Ansichten eines scharfsehenden nnd genau verbindenden Mannes sind durch die Erfahrungen der folgenden Zeiten theils bestätigt, theils noch mehr entwickelt worden, besonders als die Vereinigung des Besten, was die alte Kunst auf uns gerettet hat, in Paris die Punkte der Vergleichung vervielfältiget, und die Betriebsamkeit des Lord Elgin die Kunsturkunden aus dem Parthenon nach London gebracht und der großen Sammlung in Paris in der Weise entgegengestellt hatte, daß nun erst eine rechte Vergleichung des Frühern und Spätern möglich wurde. Als ich in den Jahren 1813, dann 1814. nach der ersten Restauration sieben Monate in Paris zu leben Gelegenheit hatte, fand ich unter den ausgezeichneten Archäologen und Bildhauern, welche sich damals um Visconti, als den Mittelpunkt eines sehr regen und gründlichen Studiums der Kunstgeschichte, bewegten, die Meinungen im Begriff, sich über die auch unter den Römern fortgehende Dauer und Originalität der griechischen

Kunst zu verständigen und festzustellen. Bey meiner Rückkehr nach Paris im J. 1815. hatte indeß Visconti in England die Marmorbilder vom Parthenon gesehen und untersucht. Ihm folgte kurz darauf Canova, mit dem ich bey diesen ächtesten Urkunden vollendeter griechischer Plastik im Burlingtonhaus zu London zusammentraf. Die Erfahrungen, welche hier gewonnen und dann bey Visconti ausgetauscht und verglichen wurden, dienten jener Ansicht zu einer neuen Stütze, und wie hoch auch jene Werke vom Parthenon wegen ihrer Naturwahrheit, Großheit und Vollendung gestellt wurden, wurde doch dem Besten der römischen Zeit, dem Nil, dem Tiberstrom, dem Torso neben dem Ilyssus, dem Neptun, dem Theseus unbedenklich ihr Ehrenplatz angewiesen. Ich trug deßhalb kein Bedenken, diese Ansichten über den lang dauernden Bestand der griechischen Plastik schon vor 9 Jahren am Schlusse der ersten Abhandlung niederzulegen, und was ich seitdem in Italien gesehen und beobachtet habe, hat mich in ihnen nur befestigt. Auch sehe ich, daß sie wie in Visconti's späterm Werke, so besonders in den Beschreibungen zum Museum von Bouillon in verschiedener Weise hervortreten, dessen Urheber S. Victor, wie schon erinnert, meist nach Visconti's Mittheilungen gearbeitet hat. Im Discours préliminaire findet man, freylich in vieler Hinsicht einseitig und beschränkt, eine zusammenhängende Darlegung derselben. Zum Theil mit Visconti's eignen Worten bezeichnet er sie aber in der Beschreibung des Apollo von Belvedere. VIII. Livraison.

Cette statue fut faite sans doute pour ces maitres du monde, et sa perfection, celle qu'on ne peut s'empêcher de reconnoitre dans une succession de monumens qui nous conduit jusqu'au siècle d'Hadrien fournissent une preuve non moins évidente, que pendant cette longue et dernière période de sa gloire la sculpture n'avoit point cessé de produire de dignes rivaux des Phidias et des Praxitèle. L'imitation, cette lumière des beaux arts, ce principe fécond, auquel se rattachoient toutes les études, toutes les méditations des disciples de cette école fameuse suffit pour expliquer cette suite non interrompue de grands artistes (weder reicht die Nachahmung allein dazu hin, noch kann von einer Schule gesprochen werden, da die Plastik über alle griechischen Städte und Reiche und zuletzt auch über Italien in gleicher Art und Uebung ausgebreitet war) et fait même concevoir qu'ils aient pu surpasser quelquefois leurs plus habiles devanciers. Les yeux sans cesse fixés sur les productions de ces excellens maîtres, s'emparant sans scrupule des poses, des caractères de leurs figures, des motives de leur draperies, en un mot de leurs plus belles conceptions, ils pensoient que c'étoit faire un digne usage de toutes les ressources de leur talent et de leur génie, que de les employer à épurer encore davantage ces belles formes, à donner plus de souplesse à ces attitudes, plus de legèreté à ces draperies, aimant mieux et avec raison sans doute faire quelques pas de plus vers la perfection sur les traces d'aussi nobles modèles que de hasarder eux-mêmes des conceptions moins élevées et moins parfaites. Hierauf Visconti mit seinen eignen Worten; C'est par un effet de cette maxime (dit encore M. Visconti) que la Venus de Cnide est devenue avec quelques changemens sous le ciseau de Cleomène

la

la Venus de Médicis et sous celui d'un autre inconnu la Vénus du Capitole. C'est par ce même que l'Hercule de Lysippe, dont il nous reste une copie antique en marbre (im Hofe des Palastes Pitti zu Florenz) est devenu par l'habileté de Glycon l'Hercule colossal de Farnèse; et c'est par ce moyen encore que des statuaires ignorés dans l'histoire, parcequ'ils ont été postérieurs à la plupart des auteurs grecs qui avoient écrit sur les arts, nous ont laissé des ouvrages tel que le Torse, le Faune dormant et les Antinous, chefs-d'oeuvre accomplis qui nous portent à croire que ces artistes avoient surpassé (?) les maîtres de l'ancienne école.

Diese Ansicht, geschöpft aus einer Reihe sicherer Urkunden, erklärt aus den Schicksalen, entwickelt aus dem Geist der alten Kunst, gestützt durch das Ansehen großer Künstler und Archäologen ist es, welche diese Abhandluug weiter zu entwickeln, zu begründen und unter uns geltend zu machen sich bemüht, zu einer Zeit, wo durch die obengenannte Schrift von Meyer die alte, schon durch Lessing erschütterte, hinter der Gegenwart und ihrer Kunde um wenigstens 30 Jahre zurückstehende, geschützt und empfohlen wird. — In Bezug auf den Torso, welchen seine Kunstgeschichte zum Phidias hinaufbringt, und die Gründe für seinen spätern Ursprung, wie sie Visconti M. P. Cl. 77. S. 97. entwickelt hatte, sagt er in den Anm. zu Winkelm. B. 6. S. 256. „Die Gründe, welche Visconti anführt, um nach seiner Meinung wahrscheinlich zu machen, daß der Meister des Torso um die Zeit des großen Pompejus zu Rom gearbeitet habe, sind nach unserm Ermessen gehaltlos. Ohnehin des Streitens müde, glauben wir daher, uns der Widerlegung solcher Gründe entziehen zu dürfen." Schade, daß diese Müdigkeit gerade vor dem Beweise eingetreten ist, der übrigens dem Verfasser nicht leicht geworden seyn würde, weil es sich um Dinge dabey handelt, die außer seinem Bereich als Künstler liegen. Deßgleichen heißt es über die Gründe für den spätern Ursprung des Laocoon, welcher in s. Kunstgesch. kaum eine flüchtige Erwähnung gefunden hat, S. 208. in den Anmerkungen zu Wink. B. 6. S. 205. „Fest überzeugt sind wir, und alle, die mit uns in der Hauptansicht über die antike Kunst übereinkommen, werden ebenfalls überzeugt seyn, daß die Gruppe des Laocoon kein unter den römischen Kaisern entstandenes Werk ist, sondern zuverlässig früher und nicht lange nach der Zeit verfertiget ist, da die Kunst bey den Griechen ihren höchsten Gipfel erstiegen hatte. Wäre es anders, so müßte man nicht mehr an ein allmähliges Erheben und Sinken der Kunst glauben dürfen, ja es würde folgen, daß auch in unsrer für die bildende Kunst so dürren und entgeisterten Zeit doch ein gleich vollkommnes Werk entstehen könnte. Aber niemand, der mit der Kunstgeschichte bekannt ist, wird eine solche anmaßende Behauptung wagen wollen." Ich bemerke hierüber nur noch Einiges, da die ganze Abhandlung die dieser entgegenstehende Ansicht schon behandelt hat. Von dem Glauben kann es sich wohl in der Kunstgeschichte nicht handeln, oder soll er doch seinen Platz darin hahaben, so wird man sich eben entschließen müssen, zwischen Erheben und Sinken der Kunst den Artikel von ihrem Bestande einzuschieben, wenn er sich als zum Ganzen gehörig erwiesen hat. Uebrigens hat sich unsere Zeit gerade für die bildende Kunst in den

hochachtbaren Schulen von Canova und Thorwaldsen gar nicht so dürr und entgeistert erwiesen, wie sie dem Verf. erscheint. Die Schule des letztern darf nur auf der hohen Bahn des classischen Alterthums fortgehn, um sich fortdauernd mehr zu läutern und zu erheben; und bey dem großen Geiste, der ihren Urheber erfüllt und leitet, kann es ihr wohl noch gelingen, Werke hervorzubringen, welche verdienen, neben den besten des bildenden Alterthums genannt zu werden. —
